



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA MÚSICA CLÁSICA Y LA VIOLENCIA EN *LA NARANJA MECÁNICA*

Alumna: Sofía Corral Alonso

Tutora: Susana Moreno Fernández

Curso Académico 2015-2016



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

**GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS
DE LA MÚSICA**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**LA MÚSICA CLÁSICA Y LA VIOLENCIA
EN *LA NARANJA MECÁNICA***

Fdo. Sofía Corral Alonso

Fdo. Susana Moreno Fernández

RESUMEN

En el presente Trabajo de Fin de Grado presento un exhaustivo análisis de las funciones de la música, especialmente de la música clásica, en relación con la violencia como temática central de la película *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. Dentro del análisis me centro en las implicaciones contextuales y significativas de las piezas musicales que integran la banda sonora mostrando que la elección de las mismas no fue precisamente aleatoria. Además, a partir de las consideraciones éticas, psicológicas, filosóficas, técnicas y estéticas en el film, el análisis se torna aún más significativo en cuanto a las funciones que la música aporta a la imagen y su repercusión en la percepción de esta película de culto por parte del espectador.

ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1. Presentación, justificación y objetivos	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Fuentes, marco teórico y metodología	4
1.4. Estructura del trabajo	8
 2. La naranja mecánica en el universo Kubrick	9
2.1. Stanley Kubrick. Esbozo sobre su producción cinematográfica	9
2.2. <i>La naranja mecánica</i>	16
2.2.1. Ficha técnica y sinopsis	16
2.2.2. <i>La naranja mecánica</i> : una visión general	19
2.2.3. Génesis y características de <i>La naranja mecánica</i> como género “psicológico”	24
 3. La banda sonora: aspectos técnicos y funcionales	29
3.1. Introducción a la banda sonora	29
3.2. <i>Música para los funerales de la Reina Mary</i> : contexto y funciones	32
3.3. <i>La gazza ladra</i> : contexto y funciones	40
3.4. <i>Guillaume Tell</i> : contexto y funciones	48
3.5. <i>Pomp and Circumstance</i> : contexto y funciones	52
3.6. <i>Scheherezade</i> : contexto y funciones	55
3.7. <i>Timesteps</i>	57
3.8. Otras piezas no “clásicas”	58
3.9. Beethoven, <i>La Novena Sinfonía</i> : contexto y funciones	60
 4. Conclusiones	69
 Bibliografía y recursos documentales	71
Anexos	77
Anexo 1: Ficha técnica	79
Anexo 2: Minutaje	81

"¿Y ahora qué pasa, eh? Sé que esto me costará muchas noches de insomnio. ¿Qué quiere Dios? ¿El bien o que uno elija el camino del bien? Quizás el hombre que elige el mal es en cierto modo mejor que aquel a quien se le impone el bien..." *Anthony Burgess, La naranja mecánica.*

"Hemos nacido de monos erectos, no de ángeles caídos y esos monos eran unos asesinos armados. ¿De qué vamos a asombrarnos? ¿De nuestros asesinatos, genocidios y misiles? No, sino de nuestras sinfonías, por pocas veces que sean tocadas, de nuestros tratados, por poco que valgan, de nuestros sembrados, por poco que a veces los convirtamos en campos de batalla, de nuestros sueños, por más que solo raras veces se conviertan en realidad. El milagro del hombre no reside en cuán bajo ha caído sino a qué altura se ha elevado" *Kubrick, New York Times (27-02-1972)*¹

¹ Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick*, Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004, p. 194.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación, justificación y objetivos:

Mi Trabajo de Fin de Grado consiste en un análisis funcional de la música en la imagen de *La naranja mecánica*, una de las obras maestras del director Stanley Kubrick, estrenada en 1971 y basada en el libro homónimo de Anthony Burgess. El argumento, teñido de una violencia explícita no vista antes en el cine, el tratamiento de la imagen con novedosas técnicas y la introducción de la banda sonora escogida, principalmente clásica y filtrada con un sintetizador a manos de la compositora y arreglista Wendy Carlos, son los elementos que la convierten en una película de culto. Recibe alabanzas y también es blanco de críticas negativas, pero ante todo se trata de un film de innegable calidad en todos los ámbitos.

La novedad de mi planteamiento radica en un análisis exhaustivo del film, teniendo en cuenta las funciones de la música clásica y en concreto de la aplicación de esta música en las escenas de violencia explícita. El principal motivo que me llevó a escoger este film en particular fue la amplitud de significados que en él se pueden encontrar, utilizando la ultraviolencia como medio para llegar al fin paradójico de la concienciación empática con el protagonista. En particular desde la utilización de la música clásica como elemento fundamental a la hora de hallar un sentido discursivo en la narración fílmica -pues, como explicaré más adelante, con Beethoven se crea, se destruye, y se reconstruye dicho sentido. Otros elementos que hacen de esta película una obra maestra de todos los tiempos, digna de estudio, y que sazonan el discurso con una imaginativa inteligencia audiovisual, son la indumentaria, el escenario surrealista con decorados del pop art (mostrando una frialdad y una banalidad acusadas), el vocabulario y las técnicas de cámara típicas en Kubrick que marcan un estilo irrepetible. Además, en este film hallamos referencias éticas, psicológicas y filosóficas remarcadas a partir de una banda sonora basada en la música clásica occidental desde Purcell en el Barroco hasta Edward Elgar, Rossini y el foco principal de la película: Beethoven. Estos tres últimos pertenecientes al Romanticismo. Es también importante el hecho de que el compositor de la banda sonora musical, Walter Carlos, moderniza estas músicas clásicas, barrocas y románticas mediante sintetizadores, cambiando las dinámicas, los tempos y los sonidos, buscando integrar la estética en una nueva psicología explícitamente violenta.

Estos son esencialmente los motivos por los que quiero buscar una conexión discursiva entre música clásica e imagen, centrándome lo más detalladamente posible en las partes donde se nos muestra una ultraviolencia física y psicológica tangible. Todo ello teniendo en cuenta la bibliografía que he podido consultar dentro de la existente, demasiado amplia quizá para ser abarcada en este trabajo, pues Kubrick ha sido un autor de referencia en todos los ámbitos, desde filosóficos y antropológicos hasta audiovisuales y filmográficos.

Objetivos:

Antes de continuar, me dispongo a explicar los objetivos que planteo en este Trabajo de Fin de Grado:

El primero de ellos, y fundamental, es el de establecer una lógica discursiva entre lo que expresa la imagen y cómo la música clásica lo refuerza en cada escena analizando sus funciones. Este objetivo se puede dividir en varios puntos debido a su amplitud, referidos respectivamente a: lo significativo, lo estético y lo técnico. En particular me centro en el análisis de la elección de la música clásica y del sentido de su utilización para remarcar, complementar, contrastar... la violencia visual expresada. A través de mi análisis pretendo entender cómo la música clásica connota de una forma más vívida y realista el significado de la imagen, afectando a la psicología del espectador de una forma más impactante.

Otros objetivos secundarios, aunque también importantes para comprender el análisis propuesto, son:

- Por un lado, contextualizar las piezas que aparecen en la obra audiovisual centrándome en cuestiones significativas que puedan albergar algún contenido informativo con respecto a las funciones.
- Por otra parte, buscar una lógica discursiva con respecto a las influencias de la ética y de la psicología que, por supuesto, introducen al film dentro del género del thriller psicológico.

1.2 Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta los estudios que sobre el tema en particular se han tratado, existe una amplia bibliografía con respecto a Kubrick en cuanto a su biografía y pericias filmográficas, pues ha sido un director de referencia y un polémico revolucionario en la concepción del cine fuera del cliché hollywoodiense. Esteve Rimbau nos permite

conocer que John Baxter² y Vincent Lo Brutto³, escribieron sendas biografías de Stanley Kubrick. La de John Baxter “ha enfurecido particularmente a la mujer y a las hijas del realizador, igualmente críticas con otro libro escrito por Frederick Raphael⁴ a raíz de su participación en el guion de *Eyes Wide Shut*.”⁵ El mismo Riambau considera que “tanto los obituarios que oscilan entre la glorificación y la calumnia como los reportajes con olor a escándalo prefabricado relacionados con su película póstuma han acentuado una ceremonia de la confusión que poco a contribuido a acotar la obra de [Kubrick]”⁶

Sin embargo, existen antecedentes muy anteriores. Comienzan a gestarse en 1964 con artículos que ya trataban el cine de Kubrick, como por ejemplo Russell Lee⁷. Del primer libro monográfico que tengo constancia es el libro de David Austen, escrito en 1969⁸. Obviamente, por la época en que fue publicado, el libro no muestra una visión completa sobre el cine de Kubrick, pues aún faltaban películas por gestar, entre ellas la que analizo en mi Trabajo de Fin de Grado. Norman Kagan⁹ y Alexander Walker¹⁰ en 1972 son los siguientes en establecer una visión biográfica y filmográfica de Kubrick. En los 80 y 90 se duplican estas monografías, llegándose a publicar hasta catorce libros, dentro de lo que puedo llegar a conocer, entre ellos el escrito por Michael Ciment¹¹ en 1980, el de Mario Falsetto en 1994¹² o el de John Baxter en 1997¹³. Más recientemente, Bill Krohn de forma más sencilla extrae los detalles fundamentales de la filmografía de Kubrick¹⁴, y Christopher Lyon establece una lista de las publicaciones realizadas sobre Kubrick hasta 2016 en *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers: Films*¹⁵. Esto en cuanto a lo que el director se refiere y sin tener en cuenta los innumerables artículos de revista o similares, inabarcables para un trabajo de estas dimensiones.

En cuanto a *La naranja mecánica*, el estado de la cuestión es muy amplio pero abaricable, al menos en cuanto a fuentes accesibles. Existen más análisis musicales de este

² John Baxter, *Stanley Kubrick*. (Londres: Harper Collins, 1997).

³ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick*. (Nueva York: Donald I. Fine Books, 1997).

⁴ Frederick Raphael, *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*. (Nueva York: Ballantine Books, 1999). Versión Castellana: *Aquí Kubrick*. (Barcelona: Mondadori, 1999).

⁵ Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p. 10,11.

Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p. 11.

⁷ Russel Lee, "Stanley Kubrick," *New Left Review*, Summer 1964.

⁸ David Austen, *The Cinema of Stanley Kubrick*. (London, 1969).

⁹ Norman Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick*. (New York, 1972, edición revisada, 1993).

¹⁰ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975).

¹¹ Michael Ciment, *Kubrick*. (Paris, 1980).

¹² Mario Falsetto, editor, *Perspectives on Stanley Kubrick*. (New York, 1996).

¹³ John Baxter, *Stanley Kubrick: A Biography*. (New York, 1997).

¹⁴ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007).

¹⁵ Christopher Lyon, *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers: Films*. Springer, 2016, p.102.

largometraje de los que tengo a mi alcance. Para la introducción a la banda sonora musical, he encontrado una completa y valiosa página web oficial de Wendy Carlos en la que, además de exponer entrevistas con el compositor, también se trata el momento de contacto entre este y Stanley Kubrick, lo cual nos guía a la hora de abordar cómo surgió la banda sonora musical.¹⁶ Por otro lado, David J. Code, quien además expone en su artículo publicado en la *Journal of the Royal Musical Association* un estado de la cuestión exhaustivo¹⁷, se centra en el análisis formal y estructural de la música que aparece durante el film.¹⁸ Otra publicación de gran utilidad e interés para mi trabajo es la *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*¹⁹, en la cual se tratan específicamente aspectos técnicos, visuales y estéticos, con una breve descripción de la música que en ella se inserta.

Existe algún estudio previo en el que se ha tratado la violencia del film centrándose en la *Novena Sinfonía* de Beethoven²⁰, también siguiendo su reflexión desde las partes concernientes a Purcell²¹, o uno más general en el que se tratan los niveles emocionales entre imagen y sonido en la película, todos ellos sin adentrarse en el engranaje de las funciones. Sin embargo, no he encontrado ningún estudio exhaustivo de las funciones de la música en la imagen en la totalidad del film y de la banda sonora musical.

Han sido igualmente realizados innumerables estudios sobre *La naranja mecánica* centradas en disciplinas como la arquitectura, psicología y filosofía, que no serán expuestas en mi análisis, si bien aparecerán de forma superficial e introductoria.

1.3 Fuentes, marco teórico y metodología

Para abordar el análisis planteado en este trabajo he optado por recoger información de diversas fuentes, pero debido a problemas de accesibilidad y disponibilidad, me he visto

¹⁶ Official Wendy Carlos Online Information Source. This Website © 1996-2015 Serendip LLC. Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).

¹⁷ David J. Code, “Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange”, *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2, 340-344, 2004.

¹⁸ Code, “Don Juan...”.

¹⁹ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002).

²⁰ Galia Hanoch-Roe, “Beethoven's 'Ninth': An 'Ode to Choice' as Presented in Stanley Kubrick's 'A Clockwork Orange'”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 33, 2002. (2), 171–179. <http://doi.org/10.2307/4149775>.

²¹ Juliano de Oliveira, Eliel Almeida, “Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da ‘Música para o Funeral da Rainha Maria’ de Henry Purcell, XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2012.

privada de obtener información de otras, probablemente también fundamentales en su elaboración.

Por orden de puntos, la bibliografía fundamental a la hora de establecer la biografía fílmica del autor se basa en los libros: *Stanley Kubrick dirige*, de Alexander Walker²², *Stanley Kubrick* de Esteve Riambau²³ y *El libro de Stanley Kubrick* de Bill Krohn²⁴. El primer libro recoge fielmente punto por punto y con detalles las pericias del director desde su primer cortometraje hasta *La naranja mecánica*. El hecho de que falten el resto de películas se debe a que el libro fue publicado en 1972, siendo el primero en escribirse sobre Stanley Kubrick, de modo que es el primero que se inserta dentro de las fuentes secundarias de mi trabajo. El segundo y tercer libros permiten completar la filmografía, así como ciertos detalles acerca de Kubrick y su obra.

Las cuestiones teórico-filosóficas y psicológicas en *La naranja mecánica* han sido abordadas en diferentes campos, desde el conductismo tratado por Skinner²⁵ y Milgram²⁶ como forma de comprender la psicología en el Tratamiento Ludovico al que es sometido el protagonista y cuestiones referentes a las cuestiones oníricas y las represiones del inconsciente por parte de la sociedad en Freud, hasta la distopía plasmada ya en literatura anterior, como *1984* de George Orwell, pasando por diferentes cuestiones éticas y de libre albedrío y libertad, con autores como Nietzsche²⁷ o John Stuart Mill²⁸. Debido a que este trabajo pertenece al ámbito musicológico, el estudio de estas obras filosóficas y psicológicas puede servir como contenido latente de lo musical en lo visual (lo cual podré aplicar en el análisis funcional), siendo parte del argumento más profundo: es decir, lo que la música dice en términos de psicología y que en la imagen no se muestra.

En relación al punto puramente analítico en cuanto a la narración fílmica, el libro más completo sobre el film aquí elegido es *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*, de José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco. Este libro se inserta en la bibliografía básica al ser uno de los pocos que trabaja un verdadero análisis centrado únicamente en este largometraje. De él extraigo los puntos analíticos en cuanto a las

²² Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975).

²³ Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Madrid, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004).

²⁴ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París, Cahiers du Cinema, El País, 2007).

²⁵ Burrhus Frederick Skinner, *Más Allá De La Libertad Y La Dignidad*. (Barcelona: Editorial Fontanella, S. A, 1973).

²⁶ Stanley Milgram, *Obediencia a La Autoridad: Un Punto De Vista Experimental*. (Bilbao, Editorial Desclee De Brouwer, 1980).

²⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Más Allá Del Bien Y Del Mal: Preludio De Una Filosofía Del Futuro*. (Madrid, Alianza, 1997).

²⁸ John Stuart Mill, *Sobre la Libertad*, Trad. Gregorio Cantera. (Biblioteca EDAF, 2005).

diferentes secuencias de la narración, además de obtener información sobre la banda sonora empleada con las diferentes piezas clásicas y el análisis visual y técnico.

Es importante explicar que del concienzudo análisis del artículo *Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange* de David J. Code²⁹ he podido captar la esencia de la banda sonora musical, donde se puede apreciar cierta simetría en las diferentes partes y escenas en que se divide el film, otorgándole un orden lógico discursivo-musical que me ayuda a completar puntos referentes no solo a la banda sonora dentro del discurso, sino a la banda sonora dentro de un contexto con respecto a las propias piezas utilizadas. Del mismo modo, me ha resultado útil una publicación de Juliano de Oliveira y E. Almeida³⁰ que se adentra en el contexto barroco y las cuestiones relativas a los afectos a fin de ilustrar el tratamiento que Purcell hace de su música en relación con los afectos. Esto me resulta útil en la introducción a la banda sonora musical, ampliando mis recursos para el posterior análisis de lo que la música significa o transmite en la narración fílmica manifiesta en *La naranja mecánica*. Finalmente, otro breve trabajo³¹ de Galia Hanoch-Roe ofrece información valiosa con respecto a Kubrick y *La Novena Sinfonía* y su contexto, lo cual amplía mis conocimientos acerca de la banda sonora musical, y me permite comprender el por qué *La Novena Sinfonía* en *La naranja mecánica*.

Durante mi consulta de publicaciones y estudios on-line pude hallar un breve trabajo de enseñanza secundaria³² en el que se analizan las funciones de la música en *La naranja mecánica* de forma breve, reducida y superficial. La carencia de referencias y las dudosas expresiones a lo largo de la escueta presentación no permiten que la información aportada sea fiable. Sin embargo, era necesario señalarlo.

En lo relativo al marco teórico, he elegido como enfoque para el análisis funcional de la música en el cine una combinación de las propuestas formuladas por Jaume Radigales en el libro *La estética de la música*³³, la tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* de Teresa Fraile³⁴, y un extracto de Trabajo de Fin de

²⁹ David J. Code, "Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange", *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2, 339-386, 2004.

³⁰ Juliano de Oliveira y E. Almeida, "Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da 'Música para o Funeral da Rainha Maria' de Henry Purcell", *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa, 2012, p.423-430.

³¹ Galia Hanoch-Roe, *Beethoven's Ninth and Kubrick*, *Irasm* 33, 2002, 2, p.171-179.

³² IES Fray Pedro de Urbina (Vitoria-Gasteiz). Trabajo de Koldo Ríos Álvaro. 19-12-2008.

³³ Jaume Radigales, *La Estética de la Música en el Cine*. (Barcelona: UOC, 2008).

³⁴ Teresa Fraile, "La creación musical en el cine español contemporáneo", (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca), 2008 Descargada desde: <http://www.tdx.cat> (última vez consultado 16-4-16)

Grado de la misma autora, *Funciones de la música en el cine*³⁵, las cuales me ayudan a entender las implicaciones audiovisuales en la obra analizada. Especial mención al trabajo de Teresa Fraile, pues ya me sirvió en anteriores trabajos de análisis funcional de la música en la imagen cinematográfica en la asignatura de Música y medios Audiovisuales del Grado en Historia y Ciencias de la Música.

Para aplicar una metodología de análisis útil, me he servido de varias publicaciones. La primera, y con cuyo orden analítico he logrado establecer una lógica de bloques para las demás obras, ha sido el extracto del trabajo de Teresa Fraile *La música en el cine*³⁶. Me resulta particularmente atractivo su análisis basado en una división de funciones expresiva, estética, estructural y narrativa y subdividido a su vez en funciones más específicas. Se trata de un desarrollo completo y al mismo tiempo sencillo, lo que facilita poder entender en una primera lectura la división e inmediatamente poder aplicarlo a la práctica. La fluida explicación me ha permitido extraer ideas basadas en la división cuadripartita principal, mientras que la Tesis doctoral de Alejandro Román³⁷ me ha permitido adquirir un vocabulario más preciso y ampliado en algunas cuestiones, especialmente en las referentes a la psicología del personaje principal. En esta tesis es cierto que la clasificación se muestra de una forma más ambigua y compleja; sin embargo, he extraído algunas de sus funciones más exhaustivas siempre basándome en la división de Teresa Fraile, pues logra conferir una sencillez más aplicable a un Trabajo de Fin de Grado. Jaume Radigales³⁸ proporciona una división ordenada, de forma similar a Teresa Fraile pero aportando nuevas funciones, como la impresionista, la wagneriana, la descriptiva, la metatextual, la significativa (que Fraile la consideraba dentro de la narrativa), y la ideológica. Radigales básicamente lo explica de una forma reducida, escueta, sin centrarse en detalles o subdivisiones. Excepto la ideológica y la metatextual, ambas empleadas en mi trabajo junto con la impresionista, el resto de funciones pueden ser innecesarias en cuanto a que pueden incluirse dentro de las cuatro funciones fundamentales. Para analizar la imagen y técnicas en el film me he basado en el análisis

³⁵ Teresa Fraile, "Funciones de la música en el cine", (Extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones), 2004. Disponible en: <http://musicaaudiovisual.wordpress.com> (última consulta 16-4-16)

³⁶ Fraile, "Funciones...".

³⁷ Alejandro Román, "Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica", (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a distancia, 2014), pp. 163-186.

³⁸ Jaume Radigales, *La Estética de la Música en el Cine*. (Barcelona: UOC, 2008).

de Felici y Rubio Marco³⁹, aunque es cierto que las cuestiones se abordan de forma superficial al tratarse de una guía muy general.

1.4 Estructura del Trabajo

Mi trabajo ha sido dividido en tres bloques fundamentales basados en una diferenciación de los temas tratados dentro de lo concerniente al universo de *La naranja mecánica*. En primer lugar, presento mi trabajo mostrando la justificación y los objetivos en los que me baso para llevarlo a cabo, seguido de un necesario estado de la cuestión, además del marco teórico, la metodología y las fuentes utilizadas. Un segundo capítulo introduce la vida y obra del director del film que estudio, Stanley Kubrick, incluyendo una breve aproximación a la relación entre sus largometrajes con y *La naranja mecánica*. Una visión general nos permite entender los aspectos contextuales, técnicos, estéticos y significativos de la obra fílmica, además de tratar brevemente la recepción de la película entre el público. Tras habernos adentrado en el mundo de *La naranja mecánica*, introduzco los datos de la ficha técnica y de la sinopsis, las cuales permiten comprender el posterior análisis del film y de su música. Finalmente, dentro de este segundo capítulo, me adentro en la psicología del film, las cuestiones filosóficas, éticas y religiosas que permean el sentido de la violencia en el film y que lo insertan dentro del género psicológico.

En el tercer capítulo establezco una breve introducción de la banda sonora y a la figura de Wendy Carlos. Tras esto, me centro en el análisis detallado de las funciones de la música en relación con la imagen, con la violencia como hilo conductor. Previo al análisis de cada obra en las diferentes escenas, establezco un contexto de la obra musical utilizada con el fin de conferir un sentido conceptual significativo a la música en la imagen. Además, recojo en anexo el análisis por minutaje de dichas escenas. En el último capítulo presento las conclusiones generales extraídas tras el análisis y estudio realizados acerca de la música y la violencia en *La naranja mecánica*.

³⁹ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002).

2. LA NARANJA MECÁNICA EN EL UNIVERSO KUBRICK.

2.1. Stanley Kubrick. Esbozo de su producción cinematográfica.

Trazo aquí un breve esbozo acerca de Kubrick y su producción cinematográfica a modo de contextualización del autor antes de adentrarme en su obra, para desmenuzar los puntos clave que conciernen a la música y la violencia de la imagen. Kubrick cuenta con una trayectoria como director de cine en la cual ha logrado demostrar en más de una docena de largometrajes producidos entre 1951 y 1999 un enfoque personal y pesimista con respecto a la evolución del género humano⁴⁰. Desde el punto de vista técnico y creativo destaca su milimétrica visión fotográfica, su genio como director, productor y guionista y sus posibilidades y estrategias a la hora de abordar la metáfora para dar forma al concepto, logrando conceder una forma a sus protagonistas, siempre empapados en un halo de misterio o con una psicología muy personal e identificable. Se trata de un director de culto cuyo paradigma sigue guiando los pasos de otros directores tanto en la técnica como en el trato sutil de la temática.

Stanley Kubrick nace en 1928, periodo de entreguerras, en la zona del Bronx en Nueva York, la misma ciudad en la que un año después de su nacimiento se produce el crac de la bolsa que dio lugar a La Gran Depresión. Desde muy temprano adquiere de su padre el gusto por el juego del ajedrez y la fotografía, quizá de ahí su perfección en el trato de las perspectivas con puntos de fuga perfectamente cuadrículados y su pasión por los temas bélicos y de combate. Esto último también encuentra un foco contextual en el que se inscribía el cineasta, es decir, la II Guerra Mundial, la Guerra de Corea, la guerra de Vietnam y la guerra fría, todas ellas retratadas en algunos de sus films⁴¹. Tras terminar sus estudios preuniversitarios y a partir de su gran visión fotográfica, la revista *Look* le contrata como fotógrafo en prácticas, donde ganó una importante experiencia y alcanzó a fijar una nueva perspectiva fotográfica⁴².

A partir de esta experiencia, Kubrick logra alcanzar un nivel económico con el cual pudo sufragar su primer cortometraje documental *Day of the Fight*, en 1950. De esta forma comenzaría su nueva etapa como realizador cinematográfico, pues el incipiente

⁴⁰ Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p.11.

⁴¹ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.11

⁴² Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefin Betancor, 1975), p.16.

éxito basado en un riguroso esfuerzo continuo le permitió dejar la revista a la edad de 21 años. Sus conocimientos cinematográficos se basaron en las obras de Pudovkin, Eisenstein y Stanilavsky, lo cual fue fundamental en su planteamiento del montaje⁴³.

Su segundo cortometraje antes de dar paso a proyectos más ambiciosos fue *Flying Padre*, un año después. Tras estos dos cortometrajes se aventura a realizar un proyecto más amplio. Este primer largometraje fue *Fear and Desire*, en 1953⁴⁴, del que después admitiría no sentirse muy orgulloso (a pesar de la alegórica estructura y la concepción poética que él mismo recalca), pero gracias al cual obtuvo la experiencia de rodar un largometraje, nutriéndose de nuevas técnicas. En él, Kubrick firma su primer -aunque no último- manifiesto antibélico de hombre perdido en la inmensidad de la hostilidad⁴⁵. Durante la realización de su primer film contaba con un muy escaso número de personal, ayudándole a conocer con más exactitud y precisión el mundo de la cinematografía y todo lo que de él se derivaba⁴⁶.

A pesar de los problemas económicos de postproducción en *Fear and Desire*, rápidamente se comenzó a consagrar *Killer's Kiss*, estrenada en 1955, y con una habilidad visiblemente superior, pues Kubrick hubo de demorarse cuatro meses en el montaje de los efectos de sonido al haberse agotado los fondos y no poder disponer de un ayudante de montaje. Durante la realización de esta película Kubrick conoce a James B. Harris, con quien establecería una relación profesional productor/director que se mantuvo en otras tres películas (*The Killing*, 1956; *Paths of Glory*, 1957; *Lolita*, 1962).

Con *The Killing* (*Atraco perfecto*), 1956, basada en la novela de Lionel White *Clean Break*⁴⁷, Kubrick comienza a sentirse cómodo, y la reconoce como la primera película realmente propia de su estilo. Con un presupuesto mayor consigue contratar mejores actores y, después del éxito, Kubrick y Harris son contratados en Hollywood para realizar largometrajes basados en obras literarias cuyos derechos fueron pedidos y perdidos posteriormente por el jefe de producción de la Metro-Goldwyn-Mayer. Sin embargo, la idea pareció interesar a Kubrick y, en colaboración con Calder Willingham

⁴³ Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p. 30.

⁴⁴ Riambau, *Stanley Kubrick*, p.14.

⁴⁵ Más adelante veremos la reprobación de Kubrick ante la guerra en films como *Paths of Glory*, 1957; en la sátira de *Dr. Strangelove or How I learned to stop Worrying and Love The Bomb*, 1963 o en *Full Metal Jacket*, 1987.

⁴⁶ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p. 20.

⁴⁷ Lionel White es un autor reconocido por otras obras llevadas al cine como "Pierrot el loco", en la cual, aparte de Jean-Luc Godard, también Quentin Tarantino tomó su tema principal en "Reservoir Dogs". Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*, cap. De Hollywood a Londres, (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.23.

y con el ya mencionado James Harris, desarrolla una nueva idea (también antibelicista) basada en un suceso real acaecido durante la primera guerra mundial: un general perturbado y sin valores que envía a la muerte a tres de sus hombres⁴⁸. Esta historia se recoge en la novela *Paths of Glory*, de Humphrey Cobb, que Kubrick leyó accidentalmente de adolescente⁴⁹. En un principio el guion fue rechazado, pero el hecho de que Kirk Douglas aceptase el papel supuso un fuerte empuje económico para la realización del nuevo largometraje, estrenado en 1957⁵⁰. Ciertamente, fue prohibida en Francia y países asociados (como Bélgica, España, Suiza e Israel) en cuanto a censura se refiere debido a la difamación que suponía sobre su ejército y las corruptas e injustas leyes de las autoridades militares⁵¹. La historia finaliza con un *happy ending* amargo donde aún pervive un ápice de esperanza en la corrupta y fría sociedad al existir en el fondo la emoción ante una entonación musical.

Siguieron varios años de decepciones en Hollywood en los que Kubrick no consiguió poner en marcha dos guiones proyectados para Gregory Peck y para Kirk Douglas, y tuvo insatisfactorios desacuerdos del proyecto con Marlon Brando *One Eyed Jacks* (*El rostro impenetrable*, 1961) que finalmente lograría salir a la luz bajo la dirección de Brando⁵². El mismo Douglas le ofrece dirigir *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), y Kubrick aceptó a pesar de tener que dirigir sin opción a editar el guion. Kubrick tampoco reconoció estar muy orgulloso de haber dirigido este film. La siguiente película comienza a rodarse antes de la finalización de *Espartaco*. Kubrick dirige por última vez junto con el director James Harris y ambos deciden llevar a cabo la producción de *Lolita*, un *best seller* de Vladimir Nabokov, a quien contratan para elaborar el guion (que Kubrick reescribe). Se trata nuevamente en forma de flash back, pero en este caso de cuatro años, repitiéndose el primero y el último plano del film. Antes de convertirse en un *best seller* internacional, esta obra literaria fue publicada por un editor pornográfico⁵³. Las escandalosas alusiones aptas para la censura en las que se expresa el amor obsesivo del protagonista por una adolescente de doce años fueron blanco de críticas en una América cuyo contexto social estaba obsesionado por buscar la decencia. Desde esta adaptación

⁴⁸ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p. 24-25.

⁴⁹ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.26.

⁵⁰ Krohn, *Libro...*, p.25.

⁵¹ Krohn, *Libro...*, p.26.

⁵² Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p.29.

⁵³ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París, Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.36.

de Nabokov, Kubrick logra controlar cada paso de la producción sin ningún tipo de restricciones en sus propias decisiones artísticas. Durante la realización de este largometraje, el director se traslada a Inglaterra, y a partir de este momento todas sus películas serían rodadas allí⁵⁴.

Ya sin la colaboración de James Harris, da un salto hacia un nuevo largometraje cuya idea se gesta gradualmente en los intrincados y complejos laberintos mentales de Kubrick. Poco a poco se fue informando acerca del conflicto nuclear durante la Guerra Fría, dando a luz al nuevo proyecto antibelicista subversivo de tintes satíricos titulado *Dr. Strangelove or How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb* (¿Teléfono Rojo? Volamos Hacia Moscú), estrenada en 1964⁵⁵. Para ello se basó en la novela que leyó más adelante *Red Alert* de Peter George, con guiones adicionales de Terry Southern, del que Kubrick reclama su ayuda para introducir la mordacidad y el humor negro a unas semanas del inicio del rodaje⁵⁶. El mismo director reconoce que esta sátira fue producto de la aleatoriedad al haberse percatado de que la estructura del libro, en la que se producen tres acciones paralelas sin comunicación entre sí, facilitaba la introducción del humor negro para lo cual utilizaron nuevos guiones de Terry Southern. En la nueva reescritura, Kubrick decide otorgar otros nombres a los personajes en relación con la sexualidad humana: Buck Turgidson, y Merkin Muffley,⁵⁷ lo cual es significativo, pues hay una continua referencia denotativa en relación al sexo. En el largometraje, al igual que en el resto de la filmografía del director, observamos cómo se muestra escéptico ante un posible avance positivo en la racionalidad humana. De ahí su ácido sentido del humor que acentúa la realidad al mostrar trivialidades bastante incongruentes en el ambiente bélico.

Esta misma visión deshumanizadora puede plasmarse en su siguiente película conceptual, filosófica y puramente visual, sin apenas trazos verbales, *2001: A Space Odyssey* (2001: Una odisea del espacio, 1968)⁵⁸. Esta está planteada a modo de estudio psicológico relacionado con la evolución intelectual del ser humano, sobre la que se

⁵⁴ Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*, (París, Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.36-37.

⁵⁵ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p. 36.

⁵⁶ La primera es defendida por Alexander Walker en *Stanley Kubrick dirige*, p. 36. La segunda por Bill Krohn en *El libro de Stanley Kubrick* p. 41. Esteve Riambau en *Stanley Kubrick* (p.61) aclara que en un primer momento se basa en *Red Alert*, pero la sátira y el humor negro los introduce Terry Southern, escribiendo diálogos adicionales cuatro semanas antes del rodaje del film.

⁵⁷ Buck Turgidson significaría “el hijo del pene hinchado”; Merkin Muffley se relaciona con la homosexualidad según el significado del nombre. Bill Krohn, *El libro de Stanley Kubrick*, (París, Cahiers du Cinema, El País, 2007), p. 44.

⁵⁸ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p.39.

muestra una imagen decadente, fría y solitaria. En un principio se muestra el despertar del hombre, dando paso al superhombre. Aquí el progreso técnico da lugar a una decadencia moral traspuesta al mundo informático en el cual nos encontramos como producto apocalíptico al ordenador HAL 9000, cuya inteligencia paradójicamente parece subyugar a la capacidad humana, la propia creadora. Esta obra de arte marcó un antes y un después en Hollywood y en la propia concepción de Kubrick, que a partir de aquí crearía producciones totalmente diferentes a las anteriores.

Tras la Odisea homérica extrapolada a lo espacial, la visión decadente mostrada fue en aumento hasta presentar su siguiente proyecto puramente distópico en una de sus películas más célebres, *La naranja mecánica*, *A Clockwork Orange*, 1971, no sin antes haber incurrido en un intento fallido de llevar a la gran pantalla un film (*Napoleón*) que recogiese de forma detallada y fiel históricamente la vida y pericias de Napoleón Bonaparte. *La naranja mecánica* también trata un más que factible futuro en la visión involutiva del género humano que Kubrick ya había explotado en anteriores películas. En este caso muestra lo más aterrador a través de la figura del protagonista como sembrador de violaciones y ultraviolencia, distopía ya plasmada por el escritor George Orwell en 1984⁵⁹. De nuevo, Kubrick se basa en una obra literaria homónima de Anthony Burgess, 1968, la cual nos plantea como axioma fundamental la tiranía de la deshumanizada sociedad en el momento de subyugar y someter al hombre como individuo; de ahí que éste se convierta en una naranja mecánica. La arreglista Wendy Carlos y el director Stanley Kubrick colaboran en la creación de la banda sonora musical, cuyo tratamiento será de un minucioso estudio y servirá, como explicaré más adelante, de catalizador psicológico en el avance emocional del protagonista. Tras un cuidado en la realización, la película finalmente fue estrenada en 1971. En los subsiguientes apartados trataré de forma más profunda las cuestiones referentes a este film.

El siguiente largometraje que buscaría proyectar Kubrick, *Barry Lyndon*, se basa en la novela homónima de William Thackeray, inspirada en las novelas de Henry Fielding. La historia narra las andanzas y evoluciones del maleable Barry Lyndon⁶⁰, y el movimiento lento de los personajes al compás del paisaje irlandés permite llevar a cabo una historia lineal y nostálgica teñida de música romántica. Además de realizar un film neutral en el que no existe empatía ni identificación con los personajes, sino un “efecto

⁵⁹ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p.44.

⁶⁰ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.69.

de distanciaci3n”⁶¹, Kubrick fue el primero en buscar romper con los anacronismos visuales y de iluminaci3n, empleando luces naturales de la 3poca, sin focos, a pesar de la oscuridad de las tierras brit3nicas⁶². El primer plano fijo ya muestra la ironía y el sentido del humor que tiñen la obra de Kubrick. Su estreno se produce en 1975, siendo un fiasco taquillero en casi todas las salas, excepto en Francia⁶³. Tras cinco ańos, se estrenarí con la Warner el siguiente film de Kubrick, *The Shining* (*El Resplandor*, 1980), basado en la novela hom3nima de Stephen King. De nuevo, el tema principal explota la violencia intrínseca en el ser humano individual, la locura tan presente en los personajes alienados en la obra de Kubrick (Alex en *La naranja mecánica*, Jack D. Ripper en *Tel3fono rojo...*). El misterio turbador, el terror psicol3gico y el resplandor psic3tico de sangre y violencia envuelven la historia de espíritus que asolan el Hotel en el que la familia se hospeda. Kubrick nos transmite la clave del film cuando seńala que “Freud decía que lo inquietante es el único sentimiento del que podemos tener una experiencia m3s intensa en el arte que en la vida. Si hubiera que justificar de alg3n modo el cine de g3nero, creo que s3lo con esta afirmaci3n bastarí para certificarlo.”⁶⁴

A *Full Metal Jacket* se hizo esperar siete ańos hasta su estreno en 1987. En esta ocasi3n Kubrick realiza una adaptaci3n de *The Short Timers*, novela escrita por Gustav Hasford, corresponsal de guerra en Vietnam⁶⁵. A pesar de que Kubrick trat3 de borrar “toda huella de ret3rica antibelicista para realizar una película que se contenta con mostrar la guerra como fen3meno”⁶⁶, finalmente se muestra la frialdad en las decisiones y en el trato hacia las personas que impregna el ambiente belicista, en una especie de conductismo grupal y militar. Desde el principio el instructor de la marina exhala una agresividad acusada, indiferente de las consecuencias que ello pudiese generar. Kubrick no pierde el sentido del humor a la hora de retratar las personalidades en un ambiente de guerra y de abandono 3tico.

Tras doce ańos de intensa actividad sin resultados, se estrena *Eyes Wide Shut* (1999), el film p3stumo de Kubrick que ya había proyectado ańos antes. Cabe seńalar que entre ambas producciones, rechaz3 y aplaz3 varios proyectos, como el guion propuesto por Sylvester Stallone sobre la vida de Edgar Allan Poe. Tambi3n desech3 la adaptaci3n

⁶¹ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.66.

⁶² Krohn, *Libro...*, p. 69.

⁶³ Krohn, *Libro...*, p.63.

⁶⁴ Krohn, *Libro...*, p. 70.

⁶⁵ Krohn, *Libro...*, p.76.

⁶⁶ Krohn, *Libro...*, p. 77.

de *El Perfume*, novela de Patrick Süskind “centrada en la figura de un sensible perfumista a la vez que maníaco asesino de mujeres en el contexto de Francia durante el siglo XVII”⁶⁷. Entre otros proyectos que no quiso dirigir pero que salieron adelante en manos de otros directores, destaca *A.I (Inteligencia Artificial)*, relato perteneciente a Brian Aldis que cuenta la historia de un niño androide y que finalmente veríamos en pantalla en la dirección de Steven Spielberg en 2001⁶⁸. Para *Eyes Wide Shut*, Kubrick adapta una novela de Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, donde Nicole Kidman y Tom Cruise encarnan a una pareja de casados que viven “una historia de celos conyugales desarrollada en una atmósfera que cabalga entre el sueño y la realidad...”⁶⁹. Antes de la proyección pública del último film de Kubrick se hace el silencio en el mundo del cine cuando fallece el 7 de Marzo de 1999, dejando más de una docena de obras maestras y, sin embargo, con la sensación de habernos querido contar algo más⁷⁰.

Como consideración final resumo el sentido que Kubrick confiere a sus films en relación con *La naranja mecánica*. En la mayoría de sus películas podemos observar la importancia que el director concede a la temática político-social, tiñendo de amargas críticas el hecho de la injusticia en todos los tiempos y espacios. Lo vemos en su primer largometraje *Fear and Desire*, donde hay una crítica al hombre en cuanto a especie absurda que se alimenta de la locura de la guerra. También en la antibélica *Paths of Glory*, donde el egoísmo y las mentiras son la base de la subsistencia, aunque en este caso Kubrick guarda esperanzas, y queda patente que el bien termina subyugando al mal, al menos en la teoría.

Lolita encierra en su trasfondo ético una triste consideración del hombre como animal social que únicamente busca saciar sus apetitos, sin ética ni consideración hacia el resto de personas. La película más parecida a *La naranja mecánica* en cuanto a la concepción satírica y en cuanto al tratamiento del humor negro salpicado de una realidad hiriente, es *Dr. Strangelove or How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb*, de nuevo antibelicista, pero sin miedo a mostrar todas las carencias éticas, la apatía y frialdad del ser humano. *2001: A Space Odyssey*, aunque más conceptual, también se centra en la figura del hombre, y al igual que en *La naranja mecánica*, muestra el desencanto evolutivo del ser humano en su relación con las máquinas del futuro y su mal uso (en un

⁶⁷ Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick*. (Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p.23.

⁶⁸ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p. 80.

⁶⁹ Krohn, *Libro...*, p. 25.

⁷⁰ Krohn, *Libro...*, p. 89.

caso con un ordenador y en otro con una técnica psicológica conductista). La visión decadente está presente en el trasfondo del concepto.

En las películas posteriores a *La naranja mecánica* Kubrick mantiene la temática del hombre como ser solitario con un interior alienado con respecto a la sociedad que le rodea, y con un estudio profundo de la psicología del protagonista principal, como vemos en *Barry Lyndon*, donde la abnegación de Barry marca el film, teniendo su propio sentido de la ética y de la humanidad; o como vemos también en *The Shining*, donde vuelve a aparecer, al igual que en *La naranja mecánica*, la violencia innata del hombre engendrada en la propia soledad, en la locura, en lo insospechado para la sociedad. A *Full Metal Jacket* trata de forma satírica la frialdad de la guerra y del odio y *Eyes Wide Shut* busca transmitir de forma psicológica la frialdad del hombre en el amor. *La naranja mecánica* no podría ser menos. Es cierto que la crítica en este caso, aunque más aguda en lo latente, también es más visible en cuanto a la violencia explícita. En este film aparece más unificado el concepto de desesperanza hacia una especie mala por naturaleza, e impresiona más el hecho de observar cómo el hombre en particular, y la sociedad en general, caminan en el sentido opuesto a la razón, a la lógica y a la ética. El futuro de la humanidad no parece albergar muchas esperanzas. Lo que nos espera es lo que hemos creado.

2.2 *La naranja mecánica.*

2.2.1. Ficha técnica y sinopsis

La ficha técnica de la película en estudio, con una selección de informaciones pertinentes al enfoque analítico trazado en este TFG, está disponible en el Anexo 1. Como ya se apuntó más arriba en 1971 se estrena en Gran Bretaña el thriller psicológico del director y productor Stanley Kubrick *A Clockwork Orange* basado en una Adaptación literaria homónima de Anthony Burgess. Se trata de una sátira social distribuida por Columbia Pictures/Warner Brothers y producida por Warner Brothers, Hawk Films LTD y Polaris Productions. El director de fotografía, John Alcott, también lo fue en *Barry Lyndon*, donde se buscó romper con los anacronismos rodando a la luz de las velas⁷¹. Malcolm McDowell es el actor protagonista, encarnando el perfecto papel del adolescente, junto con sus drugos Warren Clarke (Dim), James Marcus (Georgie) y Michael Tarn (Pete). La banda sonora de Wendy Carlos forma parte de la estética y de la psicología del

⁷¹ Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p. 101.

largometraje, siendo seleccionadas determinadas piezas clásicas no arbitrarias, como estudiaremos en el siguiente capítulo del trabajo.

En cuanto a la sinopsis del film, que presento a continuación, por un lado, está extraída de la guía de Felici y Salvador Rubio⁷² y, por otro lado, de mi propia concepción complementaria, ampliando el conocimiento de los detalles fundamentales que se le pueden escapar al lector en el momento de leer posteriormente el análisis funcional.

Sinopsis argumental:

La naranja mecánica narra en primera persona las andanzas de Alex, un chico de 16 años que vive en Londres, y sus compañeros (Drugos en el lenguaje “Nadsat”). La ultraviolencia, las violaciones y la música de Beethoven son los tres pasatiempos predilectos del protagonista. Comienza su periplo en el Milkbar Korova londinense donde estos consumen leche, como dice el propio Alex, con “dencromina” para “agudizar sus sentidos y comenzar la sesión de ultraviolencia”. Su primer contacto con esta se produce en los decadentes suburbios de la ciudad, donde golpean a un anciano ebrio e indefenso. Esto último nos deja ver el tipo de víctimas que busca la banda de Alex. La historia continúa con una lucha de bandas de estética teatral, donde nuestros protagonistas se enfrentan a Billy Boy y sus drugos. Posteriormente asaltan una casa alejada de la ciudad, en la que vive un escrito (a quien apalean brutalmente) y su esposa (a quien violan). Tras destruir la casa, de estética futurista y ultramoderna, regresan en un Durango 95 al Milkbar Korova, donde una soprano se dispone a entonar el Himno a la Alegría de Beethoven. Uno de los drugos se burla de ella, provocando la ira contenida de Alex. Aquí comienza de forma gradual el descontento entre los miembros de la banda con Alex debido a sus crueles métodos de liderazgo.

En la siguiente escena aparece nuestro protagonista en su habitación, lo cual nos sirve para admirar su gusto por la música Beethoven, por la sofisticación y por el orden. Al amanecer aparece un nuevo personaje, Delthoid, el asesor post correccional, que en tono irónico e insinuante advierte a Alex del peligro que corre arriesgándose a ser encarcelado por su conducta estética futurista, donde se encuentra con dos muchachas a las que invita a su casa para escuchar, como él mismo expresa: “trompetas de ángeles y trombones del demonio”. Una vez allí mantienen relaciones sexuales, siendo mostradas a cámara rápida con la también acelerada Obertura de *Guillaume Tell* de Rossini.

⁷² Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002).

Una elipsis temporal da paso a la mañana siguiente, en la cual aparecen los drugos de Alex esperándole en el portal con el fin de comunicarle nuevos planes, según los cuales él ya no podría continuar siendo el líder. A pesar de no agradarle la idea, Alex acepta tramando la preparación de algún tipo de represalia. Es en la siguiente escena donde Alex se venga atacándoles y reafirmando su poder. Tras este momento de tensión entre el grupo, los drugos narran al protagonista la siguiente excursión que tendrá lugar, es decir, el ataque a una señora, también alejada de la ciudad e indefensa, pues su única compañía son los cientos de gatos que la rodean. Esta agresión sería el principio del fin de su propia tortura, pues habiendo entrado solo en la casa, como líder de la banda, Alex atacará brutalmente a la señora, propiciando un homicidio no intencionado. Quizá podría haber huido de esta pesadilla de la que aún no era consciente. Sin embargo, mientras la policía, avisada previamente por la propia mujer de los gatos, se acercaba con el ruido de las sirenas cada vez más intenso, sus drugos le esperaban en la puerta de la casa con botellas de cristal de leche plus (leche con droga). En el momento de salir, estos estallarán los recipientes sobre la cabeza del protagonista, quien, incapaz de ver y envuelto en dolor, será capturado por la policía.

Aquí comienza una nueva fase en la que Alex, ahora en su papel de agredido, sería condenado a una sentencia de 14 años de cárcel. Su buen comportamiento de fingido arrepentimiento atrae la simpatía del párroco, y de esta forma consigue un trato favorable. Esta conducta, junto con su iniciativa de llamar la atención sobre el ministro del interior, le permite formar parte del Tratamiento Ludovico, terapia de condicionamiento conductista en la que, mediante la represión de sus instintos ultraviolentos, consiguen que sea la bondad su única vía, eliminando por tanto su capacidad de elección. Para ello le administrarán una sustancia que, junto con un visionado sistemático y constante de películas de violencia, le provocarán náuseas. Con el tiempo, estas náuseas serán asociadas por su inconsciente a la violencia de los films y no de la droga como tal. Sin embargo, en uno de los films se da un “elemento de castigo” involuntario, es decir, la aparición de la música de Beethoven como banda sonora de uno de los desfiles nazis, en concreto la Novena Sinfonía. La demostración del éxito del experimento tendrá como principal detractor al sacerdote de la cárcel, quien juzgará el pecado por parte de las autoridades de anular la capacidad de decisión del hombre, de aniquilar el libre albedrío “concedido” de forma natural al ser humano.

Ya fuera de la cárcel, Álex regresa a su casa, donde es consciente del rechazo de sus padres, quienes le han sustituido por un “nuevo hijo”. El sufrimiento de este abandono

se incrementará durante las sucesivas escenas de venganza. Su verdadera tortura comienza cuando, por casualidad, el anciano ebrio al que apalearon en el túnel le reconoce y ve satisfecha su sed de venganza al devolverle la paliza con otros ancianos, pues ahora Alex se ha convertido en una naranja mecánica condicionada al bien, y el hecho de intentar defenderse le produce náuseas angustiosas. La policía aparece para defenderle de las garras de los viejos; sin embargo, resultarían ser sus antiguos drugos, que habían conseguido un puesto en las filas del estado. Estos le conducirán a un paraje apartado para saldar las cuentas de tiempos pasados. A punto de acabar con su vida, le abandonan y despierta con la lluvia y en la noche sin saber dónde se encuentra. Alex trata de ponerse a salvo y acude a la única casa cercana que resultaría ser la de su alter ego Mr. Alexander, el escritor al que había atacado con sus drugos antes de entrar en la cárcel. La historia de Alex sobre la tortura psicológica sufrida en la cárcel le servirá al escritor como propaganda política contra el estado, también juzgando severamente el servicio policial. Alex se delata inconscientemente, y cuando el escritor es consciente de que el protagonista fue el mismo que le atacó, ve una doble venganza, pues ya conoce el punto débil que podría significar el final de Alex: La Novena Sinfonía como tortura condicionante. Mientras Alex sacia su apetito y bebe el vino que le ofrecen, no es consciente de que está siendo drogado.

Una nueva elipsis temporal nos conduce a una habitación en la que Alex ha sido encerrado y en la que se escuchan las notas de la reconocible Novena Sinfonía, sin poder ser apagadas de ninguna forma por nuestro “humilde narrador”. La única escapatoria que advierte supondría saltar por la ventana. Finalmente decide acabar con tanto sufrimiento e intenta suicidarse. Otra elipsis espacio-temporal nos muestra a Alex en el hospital, curado y reconciliado con sus padres y con el ministro del estado, el cual le regala a cambio de su silencio unos altavoces que son introducidos en su habitación mientras suena la “gloriosa música del gran Ludwig van”, como expresa Alex. Aquí comenzaría su nueva historia, que por la imagen onírica final nos conduce a imaginarnos que volverá a optar por el camino de la ultraviolencia y las violaciones. Supuestamente, Alex se había curado.

2.2.2 *La naranja mecánica*: una visión general

A la hora de entender *La naranja mecánica* hay que tener en cuenta que se trata de una película de su tiempo, pero no solo en Inglaterra, sino en todo el mundo occidental. Las

cosas estaban cambiando en los 70⁷³ (y en los 60 si tenemos en cuenta el momento en el que Anthony Burgess, escritor y compositor inglés, escribió su obra literaria que dio lugar a la creación de la película homónima). En esta película se muestra la clave del cambio mediante la rebeldía de sus protagonistas y la crítica social de un momento en el que los hippies, especialmente en EEUU, dominaron una época para luchar contra la guerra de Vietnam y los jóvenes de familias humildes (como se aprecia en *La naranja mecánica*) comenzaron a formar pandillas y nuevos tipos de delincuencia⁷⁴. En Inglaterra era patente la insatisfacción de la juventud⁷⁵. Se acababa de superar la etapa de los mods, y de los rockers, dando paso a los Skinheads y los grupos del rock de garaje que dieron lugar al punk⁷⁶. La fama de Elvis dio paso al éxito de Bob Dylan y a los Beatles, Pink Floyd, Led Zeppelin y Black Sabbath, apareciendo nuevos géneros musicales como el rock progresivo, el hard rock y el heavy metal⁷⁷. En los 60 y 70 los adolescentes son los nuevos protagonistas. Durante la posguerra hay una nueva unión generacional entre estos jóvenes derivada del miedo que da lugar a lo que se puede apreciar en *La naranja mecánica*: la transgresión de las barreras, censuras y represiones a través de la delincuencia, pues existía cierto resentimiento contra las formas de gobierno establecidas⁷⁸. Como ya presagiaba Bob Dylan “The times they are a changing” (los tiempos están cambiando).

Centrándonos en la producción cinematográfica, y obviando la película experimental en blanco y negro también basada en *La naranja mecánica* realizada por Andy Warhol en 1965, *Vinyl*⁷⁹, Kubrick decidió llevar a cabo el rodaje de *La naranja mecánica* en 1969, momento en el que lee la novela homónima de Burgess y le impresiona la tesitura de los personajes y la sobriedad en el trato de las psicologías⁸⁰. Antes de

⁷³ *Il était une fois... Orange mécanique*, dirigido por Antoine de Gaudemar, (2011, Francia, Finland: Yleisradio, 2012, DVD). (También disponible en Youtube: “La Historia Detrás De... “La Naranja Mecánica””, Video de Youtube, 52:33, publicado por “Yami Yoel MJ”, Febrero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Rg8mVilT4HE>. (Consultado por última vez el 1-6-16), idea de Christiane Kubrick, min. 1:50.

⁷⁴ Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. (Cambridge University Press, 2002), p. 24-26.

⁷⁵ *Il était une fois...* Antoine de Gaudemar, idea de Anthony Burgess, min. 16:12.

⁷⁶ *Il était une fois...* Antoine de Gaudemar, Idea extraída de Anthony Burgess, min.16:00.

⁷⁷ Dominic Molon y Diedrich Diederichsen, *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967*. (Yale University Press: Ed. Ilustrada, 2007), p. 252, 253.

⁷⁸ Stuart Y. McDougal, *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 26-30.

⁷⁹ Leticia Barbero Combalía, “Arquitectura y Cine: Representación, simbolismo y significado de diferentes tipos de espacios. Stanley Kubrick y La Naranja Mecánica”. (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2014)”, p.18, <http://invenio2.unizar.es/record/31510/files/TAZ-TFG-2014-1997.pdf>. (Consultado por última vez el 05-5-16).

⁸⁰ Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*. (Madrid, Ediciones J.C, 1986), p.125

comenzar con el rodaje, cuya duración fue de seis meses, Kubrick decide llevar a cabo las escenas en lugares naturales ya existentes (al menos en su mayoría).

Buscaba escenarios modernos y avanzados y compró números atrasados [...] de varias revistas de arquitectura, dedicándose con John Barry – diseñador del film- a seleccionar aquellos edificios que mejor consideraban para la acción de la película [...] solamente se construyeron los decorados del Bar Lácteo Korova, parte de la prisión, un cuarto de baño con espejos y un hall [...] en la casa del escritor.⁸¹

El resto de escenas tienen lugar en diferentes ciudades de Inglaterra, siempre extrayendo el tinte futurista de los elementos arquitectónicos con el fin de no mostrar la época real del film.⁸²

En cuanto al vestuario de Alex y sus drugos, Kubrick buscaba impactar visualmente con una indumentaria que resaltase la personalidad violenta de una banda antisocial, hasta que a Malcolm McDowell se le ocurrió que tenía el equipo de cricket a mano y que podría resultar provechoso, como cuenta el propio protagonista. La idea le gustó al director, especialmente cuando decidió que el protector podría ser más útil situándolo por encima del traje, pues daba una impresión atemporal.⁸³ En la misma entrevista Malcolm expone que el bombín lo escogió por su deseo de portar un símbolo londinense.⁸⁴ La pestaña postiza sobre un único ojo que identifica a Alex la encontró Malcolm de casualidad en un escaparate de una boutique llamada *Biba* de la ciudad de Londres. Fue Kubrick quien consideró que podría dar una imagen inquietante si solo se situaba sobre un ojo.⁸⁵

Es inimaginable concebir *La naranja mecánica* sin tener en cuenta el aspecto estético⁸⁶. Lo artístico inunda la obra fílmica y es fundamental en el argumento, pues contribuye a definir las tres partes que conforman el film. En una primera parte predominan los colores alegres (pues el estado mental de Alex está en su máximo esplendor y la película parece tratarse de un diario de sus emociones). Predomina la estética pop, futurista y moderna, desde el Korova Milkbar hasta la casa de la mujer de los gatos, pasando por el Durango 95 que conduce. También en la calidez en los colores

⁸¹ Polo, *Stanley Kubrick*, p. 126.

⁸² *Il était une fois... Orange mécanique*, dirigido por Antoine de Gaudemar, (2011, Francia, Finland: Yleisradio, 2012, DVD). (También disponible en Youtube: "La Historia Detrás De... "La Naranja Mecánica"", Vídeo de Youtube, 52:33, publicado por "Yami Yoel MJ", Febrero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Rg8mVilT4HE>. (Consultado por última vez el 1-6-16), minuto 9:15.

⁸³ *Il était une fois...* Antoine de Gaudemar, idea extraída de Malcolm McDowell, min. 10:41.

⁸⁴ *Il était une fois...* Antoine de Gaudemar, idea extraída de Malcolm McDowell, min 11:20.

⁸⁵ *Il était une fois...* Antoine de Gaudemar, idea extraída de Malcolm McDowell, min. 11:54.

⁸⁶ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p.65.

de la casa del escritor, la psicodelia abigarrada de la tienda de discos o los colores chillones de su propia casa. En la segunda parte, sin embargo, cambia la estética, ya no vemos a Alex con su indumentaria de delincuente juvenil. Ahora predominan los colores tristes, pastel, en lugares cerrados y oscuros (cárcel). Su estado es de encarcelamiento mental y físico, como ya nos anunciará con tono lúgubre durante la vista aérea de la cárcel (45:35). De la estética irreal, psicodélica y futurista, pasamos a una realidad rutinaria y sin sentido para nuestro protagonista. Tras su libertad, la tercera parte aborda una estética que vuelve a internarse en la propia psicología de Alex. Los lugares aparecen bajo un temporal nublado, lluvioso y de tormenta (captamos la paradójica libertad física pero su encarcelamiento mental en la carencia de capacidad de elección).

Dentro de este aspecto estético, son muchas las teorías que encierran significados latentes a lo largo del film. En primer lugar, el hecho de tratar imágenes directamente relacionadas con el sexo masculino y femenino, con el fin de remarcar la idea de la sexualidad en la película. Además, se puede vislumbrar otra imagen intrínseca al propio significado del film: la idea de círculo que podemos hallar no solo en la estructura como tal, -es decir, la película guarda un sentido opuesto entre la primera y la segunda parte, volviendo a reiniciarse en el final-; sino también en la propia composición de los elementos visuales, por poner algún ejemplo:

El ojo rodeado de pestañas postizas de Alex. Los gemelos en los puños de la camisa de Alex reproduciendo unos ojos. Las pinzas que mantienen abiertos sus ojos durante el tratamiento Ludovico los convierten en un círculo geométricamente perfecto. Los senos de mujer, especialmente los de Mrs Alexander remarcados por los agujeros redondos en el vestido que Alex practica con unas tijeras [...]. La composición de planos con gran angular que distorsiona, abomba, redondea elementos que aparecen en el encuadre. El plano de los presos que dan vueltas alrededor de una circunferencia a la llegada del ministro [...]⁸⁷

Toda esta circularidad encierra la idea de “deshumanización, de “mecánico”, [...] pero también para subrayar la idea de lo “orgánico” [...]”⁸⁸, la naranja como tal, el jugo⁸⁹.

⁸⁷ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p. 43.

⁸⁸ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p. 43.

⁸⁹ En el mismo título de *La naranja mecánica*, nos cuestionamos acerca del significado de nuestros propios actos en relación con la sociedad y cómo esta nos destruye, manejándonos como si quienes detentan el poder estuviesen escribiendo el guion de nuestra propia existencia. *A Clockwork Orange* tiene dos posibles significados: Uno es el de naranja mecánica literal, al tratarse de la conversión de un hombre libre como jugoso organismo con color y sabor en un simple organismo mecánico. Otro significado se remonta a un viaje realizado por Burgess a Malasia, donde descubrió que “orang” significa “hombre”, y directamente lo trasladó al título de su obra, significando literalmente “hombre mecánico”. Sin duda, sea

Otro aspecto fundamental en la concepción del film es el lenguaje *Nadsat* (jerga “adolescente” que utilizan Alex y sus *drugos*) lo cual incrementa la imagen de la violencia, confiriendo una extraña expresividad que se opone al lenguaje oficial del resto de la sociedad. Este aspecto, junto con la voz en off del protagonista, permite captar la marginalidad acusada entre una banda de jóvenes cuyos únicos cometidos son la ultraviolencia, las violaciones y las drogas, es decir, el *horrorshow* (espectáculo del horror) que mientras para la sociedad implica algo negativo, para Alex y su banda supone el éxtasis y la liberación de sus instintos. Para la creación de este vocabulario, Burgess se basa especialmente en el ruso, pues “las palabras rusas crean una atmósfera agobiante y representan un estado donde se limita la libertad y donde la gente tiene miedo de un gobierno demasiado poderoso”⁹⁰. También se basa en el inglés (mezclando y cortando palabras), en “el argot aló, la jerga rítmica de los cockneys, palabras portmanteau, el habla del bebé que connota el regreso al placer uterino y expresiones onomatopéyicas que suenan de modo similar a la violencia que describen”⁹¹, en el alemán y en el francés⁹². Como visión general con respecto a todos los temas anteriormente tratados, hay que tener en cuenta que Kubrick tenía una finalidad:

Diversas técnicas hacen aparecer el mundo representado como intensamente artificial: el estilo hiper-expresivo de la actuación, las distorsiones de gran angular, los movimientos de cámara ostentosos, la iluminación teatral y los colores fríos, las simetrías notables en la trama y en la composición de imágenes, la música, la cámara lenta, y el movimiento acelerado. Todo esto reduce la impresión de realidad y cambia la preparación emocional para la reacción. La sensación de artificialidad permite el distanciamiento emocional; pero los medios técnicos de la película también se emplean de manera contrastante con el fin de intensificar las tensiones afectivas del nivel de percepción.⁹³

Es cierto que las críticas que recibió este film fueron negativas e intransigentes, pero:

cual sea el significado real, todo nos remite a que el hombre no puede escapar de las ataduras impuestas por la sociedad, pues no puede huir de esta.

⁹⁰ Kathrin Vogler, *Nadsat in "A Clockwork Orange"*. (GRIN Verlag, 2010), p.2 (Trad. Libre: “The russian words create an oppressive atmosphere and stand for a state where freedom is curtailed and where people are afraid of a too powerful government”).

⁹¹ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p.46

⁹² Kathrin Vogler, *Nadsat in "A Clockwork Orange"*. (GRIN Verlag, 2010), p.2.

⁹³ Jens Eder, “Feelings in Conflict: A Clockwork Orange and the Explanation of Audiovisual Emotions”, *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2. (Vol. 2, 66-84), 2008, pp. 75, 76. (Trad libre: “Various techniques make the represented world appear intensely artificial: the hyper-expressive style of acting, wide-angle distortions, ostentatious camera movements, theatre-like illumination and cold colors, striking symmetries in the plot and in the composition of images, music, slow motion, and accelerated motion. All this reduces the impression of reality and changes the emotional readiness for reaction. The sensation of artificiality allows for emotional detachment; but the technical means of film are also employed in a contrastive manner in order to intensify affective tensions on the level of perception.”)

La naranja mecánica ofrece [...] una dimensión no apologética ni hueca, sino reflexiva (incluso provocativamente reflexiva) sobre la violencia. Si *La naranja mecánica* es una película que contiene violencia en sus imágenes es, por una parte, para suscitar un profundo cuestionamiento de sus raíces antropológicas, psicológicas y sociales, sus implicaciones éticas y estéticas (eso sí, sin destilar doctrina) [...]. Incorpora una espectacularidad inteligentemente cinematográfica y una enorme dosis de manierismo audiovisual⁹⁴.

2.2.3 Génesis y características de *La naranja mecánica* como género “psicológico”

En la novela de Burgess Alex madura y “proyecta establecerse y fundar una familia, y escribe una novela cuyo título es el que se veía en las hojas de su doble de más edad Mr. Alexander”⁹⁵. Alex ya ha superado esta etapa de rebeldía adolescente, mientras que en el film de Kubrick esta consideración no se aprecia. Alex se cura y deja entrever que seguirá los mismos pasos que dio antes de ingresar en prisión, mostrándose una forma circular en la que el ser humano se estanca y no avanza.

“*La naranja mecánica* es una película que trata, entre otras cosas, sobre la relación entre el individuo y la sociedad (o si se quiere, más concretamente, sobre la violencia ejercida por el individuo sobre la sociedad que le rodea y viceversa)”⁹⁶. Tras un visionado y lectura exhaustivos de las obras literaria y fílmica, he encontrado una serie de conclusiones en cuanto al trasfondo ético, filosófico y psicológico retratado en ambas.

En el retrato de Kubrick no hay apología ni perdón para el ser humano. Este no parece tener en cuenta el último capítulo del libro que adapta, en el que se muestra la visión optimista de Burgess al optar por el arrepentimiento del protagonista basado en un libre albedrío (previamente arrebatado durante su periodo de castigo). Kubrick, por el contrario, decide dejar en el aire que, tras su rehabilitación, volvería a las andanzas. Esta divergencia entre ambas visiones marca la diferencia entre ambas obras desde un punto de vista ético y filosófico.

Anthony Burgess en un principio alaba el film de Kubrick, considerándolo “técnicamente brillante, inteligente, pertinente, poético”⁹⁷, así como “una reconstrucción total de su propia novela y no como una simple interpretación”⁹⁸. Tras unos años, esta

⁹⁴ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*, Barcelona: Ed. Octoedro, 2002, p. 11.

⁹⁵ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p. 61.

⁹⁶ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), 10.

⁹⁷ Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick*. (Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p. 99 (extraído de una carta de Anthony Burgess a *Los Angeles Times*).

⁹⁸ Rimbau, *Stanley Kubrick*, p. 99 (extraído de una carta de Anthony Burgess a *Los Angeles Times*).

perspectiva se torna en un duro rechazo debido al oportunismo de Kubrick y a la eliminación del capítulo final con fines moralizantes. Kubrick responde de forma inteligente a esta y a la sucesiva lluvia de críticas, expresando que “su perspectiva de liberal agnóstico confrontada al catolicismo de Burgess, ratificaba su visión pesimista de la humanidad, [desmintiendo] las teorías rousseauianas sobre la naturaleza del hombre.”⁹⁹

La desoladora realidad plagada de violencia y la crítica a la política imperante puede reflejarse en ambas obras. El hecho de que la sociedad corrompa más el propio espíritu ya corrompido del individuo forma un ciclo vicioso recíproco de odio, apatía y violencia.¹⁰⁰ Es el representante de la religión el único con sentido común en el momento de plantearse las consecuencias del Tratamiento Ludovico, alegando la falta de moralidad del estado al privar al ser humano de expresar su libre albedrío, característica humana fundamental. En esta distopía de la humanidad es la religión la que guarda cierta humanidad, mientras el resto de humanos vagan en las sombras de su propia vanidad y egocentrismo. El libre albedrío es una de las cuestiones más discutidas a lo largo de la historia de la humanidad, al plantear la capacidad moral de las personas de poder elegir entre el bien y el mal.

A partir de estas consideraciones surge una cuestión muy mencionada en la ética, es decir, la cuestión del ojo por ojo, la cual no solo funciona como principal argumento de la segunda parte del film, sino que es mencionada directamente por varios de los personajes. El hecho de que no haya perdón para Alex, es quizá (junto con el hecho de que sea un mero experimento de un nuevo tratamiento poco ético) el elemento que paradójicamente nos permite empatizar con él, pues antes de entrar en la cárcel su principal cometido eran las fechorías. Esto nos lleva a la segunda parte, la de la venganza de los innumerables damnificados que buscan el sufrimiento del protagonista.

El primer personaje que menciona esta cuestión del ojo por ojo es uno de los policías que interroga a Alex tras haber sido capturado en la casa de la mujer de los gatos, pues es el momento en el que todo comienza a volverse en su contra (el karma). El policía en cuestión cita a Esquilo: “La violencia engendra violencia” (44:00).

⁹⁹ Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*. (Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2004), p.194. La teoría rossiniana concibe una visión optimista y positiva en la naturaleza del hombre, considerando que nace puro y es la sociedad quien le corrompe. Kubrick ensombrece esta bondad intrínseca, considerando la maldad innata en el género humano.

¹⁰⁰ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona, Ed. Octoedro, 2002), p.59.

Estas tres cuestiones, es decir, el libre albedrío, la maldad intrínseca al hombre y el ojo por ojo, son los principales condimentos que sazonan el argumento principal de la obra, y Kubrick las inserta en el film introduciendo elementos técnicos, como la voz en off del narrador, los *zoom in* y *zoom out* significativos en cuanto a la mente pensante del protagonista -1:32:40-, los movimientos bruscos de cámara que nos introducen en la tensión, en el drama del momento -40:23-, la gran angular, que distorsiona a los personajes, mostrando de alguna forma sus fantasmas y sus intenciones ocultas -1:46:42-, o los propios gestos de los actores, subrayados con primeros planos duraderos que salpican de emociones las diferentes escenas -1:23:46-. También la música, la banda sonora, ayuda en la cuestión de la consideración “psicológica” del film, al introducir elementos electrónicos distorsionados en las piezas clásicas, lo que nos permite adentrarnos en las mentes y en el pensamiento de los personajes. También las repeticiones musicales, como las piezas de Purcell y Rossini en varias escenas con diferentes tratamientos, o La Novena de Beethoven de forma diegética, nos permiten entender los cambiantes estados de ánimo y situaciones de los personajes. Todo esto será tratado de forma minuciosa en mi análisis funcional en el apartado centrado en las funciones de este trabajo.

Un elemento esencial en el film es el conductismo¹⁰¹, surgido a comienzos del siglo XX. Fue John Watson (1878-1958) quien expuso que “para que la psicología fuera considerada una ciencia, los psicólogos debían examinar solo lo que pudieran ver y medir: La conducta, y no los pensamientos y los impulsos ocultos”¹⁰². En la película esta técnica aparece, como ya se ha explicado, a través del Tratamiento Ludovico, el cual será criticado en el trasfondo ético de la propia obra. Otro de los pioneros de la psicología en este apartado experimental fue Burrhus Frederic Skinner, quien defiende el uso de técnicas psicológicas de modificación del comportamiento para mejorar la sociedad: es decir, una ingeniería social para buscar la creación de una sociedad utópica. Este método se lleva a la práctica en su obra *Walden Dos*¹⁰³, donde establece una sociedad científicamente construida en la que se plantean los métodos empleados para condicionar a la gente. En *La naranja mecánica* el gobierno plantea acabar con la delincuencia

¹⁰¹ El conductismo es “una de las grandes teorías del desarrollo humano que estudia el comportamiento humano observable. El conductismo también se denomina *teoría del aprendizaje*, porque describe las leyes y los procesos por los cuales se aprenden los comportamientos.” Kathleen Stassen Berger, *Psicología del desarrollo: infancia y adolescencia*. (Ed. Médica Panamericana, 2007), p. 40.

¹⁰² Kathleen Stassen Berger, *Psicología del desarrollo: infancia y adolescencia*. (Ed. Médica Panamericana, 2007), p. 40.

¹⁰³ Burrhus Friederick Skinner, *Walden II*. (Barcelona: Editorial Fontanella, S.A), 1968.

utilizando métodos que no tienen en cuenta la ética. Buscan mejorar la sociedad modificando a cada individuo y su capacidad de decisión. Se observa la influencia de John Watson en la novela literaria de Burgess. El elemento musical que sirve de castigo a Alex, es una forma de captar el error humano, mostrándose la carencia ética que nos lleva a destruir cada individualidad a base de un tratamiento científico maquiavélico de alienación. Sobre esta cuestión existe un Trabajo de Fin de Grado que plantea el conductismo y el aprendizaje en la filmografía de Stanley Kubrick.¹⁰⁴

Una última consideración que puede apreciarse en el trasfondo filosófico de la obra podría ser el *nihilismo* inherente a la personalidad de Alex (que no a la visión de Kubrick¹⁰⁵). Esto lo encontramos en *Más Allá del Bien y del Mal*¹⁰⁶. El protagonista es el superhombre encarnado en la piel del diablo, de un ser maligno y violento. La única salida es la del más apto, el más fuerte como único superviviente en una sociedad corrompida y en declive. El poder está en la violencia. Este *nihilismo* se puede vislumbrar en la utilización de sustancias (la leche con droga del Koroba Milkbar) como autodestrucción de los sentidos y de las personas. Los *drugos* toman la vida como un juego, pues todo es absurdo, el gobierno y la sociedad les dictan el futuro, haciendo la vida sistemática y rutinaria. Frente a esta situación, aparece la figura del superhombre, que se rebela contra el camello, el león y el niño retratados en *Así habló Zaratustra*¹⁰⁷. Alex es el resurgir ante toda la sociedad convertida en rebaño. Como se puede observar, él es la conversión, y por ese motivo la sociedad se rebela contra él, intentando reducir su poder al nivel del rebaño.

En definitiva, *La naranja mecánica* es una de las grandes películas que te llevan a plantearte cuestiones relacionadas con lo intrínseco al ser humano y lo intrínseco en cada individualidad. ¿Quién es peor? Quizá nada tenga que ver con la elección, sino con la naturaleza, las influencias y los conocimientos adquiridos. Alex puede ser el personaje

¹⁰⁴ Luis Javier Marcos Pascual, *Conductismo y aprendizaje en la filmografía de Stanley Kubrick*. (Escuela Universitaria de Magisterio de Segovia, 2014).

¹⁰⁵ Jerold J. Abram ed., *The Philosophy of Stanley Kubrick*. (The University Press of Kentucky, 2007), p.6. (Trad. Libre: “Kubrick es a menudo caracterizado como un nihilista y como un director de cine extremadamente pesimista, pero Shaw argumenta contra esta interpretación, reivindicando que su trabajo como un todo, y específicamente *La naranja mecánica*, es realmente esperanzadora y positiva. Es verdad que las películas de Kubrick retratan un mundo oscuro y nihilista, pero este nihilismo ha de ser entendido primariamente como una forma activa más que como forma pasiva. El nihilismo pasivo reconoce la vacuidad del mundo y se entrega a ella, mientras que el nihilismo activo destapa esta futilidad en el propósito de superarlo y convertirlo en algo mejor – llamado, una nueva realización de la humanidad fundamentalmente libre y creativa”).

¹⁰⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Más Allá Del Bien Y Del Mal: Preludio De Una Filosofía Del Futuro*. (Madrid: Alianza, 1997).

¹⁰⁷ Friedrich Nietzsche, “De las tres Transformaciones”, *Así habló Zaratustra*. (Alianza Editorial, 1972).

más violento y destructor, sin embargo es el único auténtico, el único que se guía por sus instintos naturales y no por unos clichés sociales establecidos.

Alex se comporta como alguien que lleva a la práctica algo que normalmente pertenece al dominio del inconsciente, algo que todos hemos soñado pero que nunca nos atrevemos hacer bajo la censura del super-yo, [...] la sociedad se encarga de reprimir el *id*¹⁰⁸ liberado que encarna Alex. Las referencias a lo onírico son muy frecuentes en el film. Pero habría que hablar de ello a dos niveles: por una parte las fantasías oníricas de Alex constituyen una especie de sueño dentro de otro sueño; [...] por otra, ese segundo sueño al que nos referimos es el mismo film.¹⁰⁹

Por todas estas razones, *La naranja mecánica* está considerada dentro del género psicológico.

¹⁰⁸ “Inconsciente en términos freudianos”. Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p.61.

¹⁰⁹ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p.61.

3. LA BANDA SONORA: ASPECTOS TÉCNICOS Y FUNCIONALES.

3.1 Introducción a la banda sonora

La banda sonora musical le fue encargada a Wendy Carlos¹¹⁰ junto con su productora Rachel Elkind. Kubrick ya tenía pensada la música que utilizaría y, aunque llegó a componer una pieza *ex professo* (Timesteps), el trabajo de la compositora y arreglista de Wendy Carlos consistió en modificar las piezas preexistentes mediante un sintetizador moog¹¹¹. “*Clockwork Orange* fue el segundo gran proyecto grabado en estudio (*Sonic Seasons*, la otra reedición de esta agrupación de ESD¹¹² fue el primero)”¹¹³.

Es cierto que previamente al contacto entre el director y Wendy Carlos, esta última ya tenía en mente la modificación de piezas clásicas mediante un sintetizador moog; en concreto buscó crear la primera pieza “vocal” electrónica. La pieza seleccionada para la modificación fue el Movimiento Coral de la Novena Sinfonía de Beethoven”¹¹⁴ aunque, como veremos después, ampliaría su repertorio de modificaciones para servir a los cometidos de Kubrick. Más adelante, un amigo de Wendy Carlos le proporciona el libro *A Clockwork Orange*, sintiéndose tremendamente identificada y llamando su atención “el hecho de que su pieza *Timesteps* parecía captar la sensación exacta de las primeras escenas del libro de Burgess”.¹¹⁵ Cuando Wendy Carlos se entera de que Kubrick produciría un largometraje basado en el libro de Burgess, vio la oportunidad de poder participar en la banda sonora musical con la pieza que utilizó en su modificación, y su

¹¹⁰ “Wendy Carlos está considerado como uno de los compositores pioneros del campo de la música electrónica. A finales de los setenta [...] comienza a trabajar con sintetizadores de válvulas, reinterpretando composiciones clásicas con la ayuda de la entonces incipiente tecnología electroacústica”. Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p.75.

¹¹¹ Juliano de Oliveira y E. Almeida, “Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da ‘Música para o Funeral da Rainha Maria’ de Henry Purcell”, *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa, 2012, p. 424.

¹¹² East Side Digital, ESD, es un sello discográfico independiente con sede en Minneapolis.

¹¹³ “Discography, Wendy Carlos Complete Original Score: Clockwork Orange”, “About The Study” *Official Wendy Carlos Online Information Source*. 4-14-2005, This Website © 1996-2015 Serendip LLC. (Trad. Libre: “Clockwork Orange was the second big project recorded in the studio (Sonic Seasonings, the other rerelease of this first ESD grouping, was the first)”). Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).

¹¹⁴ Chris Nelson, “Discography, Wendy Carlos Complete Original Score: Clockwork Orange” *Official Wendy Carlos Online Information Source*. 4-14-2005, This Website © 1996-2015 Serendip LLC. (Trad. Libre: “the first electronic “vocal” piece. The piece selected for translation: the Choral Movement from Beethoven's Ninth Symphony”). Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).

¹¹⁵ Nelson, “Discography, Wendy Carlos...” (Trad. Libre: “She was also struck by the fact that her Timesteps music seemed to capture the exact feeling of the opening scenes of Burgess' book”).

productora Rachel Elkind se puso en contacto con el director inmediatamente. Tras contactar, acordaron que además de la inserción de la Novena Sinfonía, Wendy Carlos tendría que modificar otras piezas clásicas elegidas previamente por Kubrick¹¹⁶, que son las que podemos observar en el film (como se puede consultar en el anexo).

El álbum de la banda sonora musical de *La naranja mecánica* incluye no solo las piezas que aparecen en pantalla, sino también las que fueron compuestas o arregladas con el fin de ser introducidas en la banda sonora y que finalmente no hicieron acto de presencia.

Junto con las selecciones de la Novena Sinfonía de Beethoven (incluyendo una versión centelleante del Scherzo), y *Timesteps*, aparece *The Thieving Magpie* [...] y una sorprendente pieza de música original, *Country Lane*. Esta última pieza, que representa el momento en el que Alex está a punto de ser ahogado en manos de sus *ex-drugos*, utiliza motivos de *The Thieving Magpie* más el tema religioso medieval del *Dies Irae* [...], además de sonidos auténticos de una tormenta de lluvia [...] y una sugerencia de *Singin' in the Rain* (En sus pocos minutos, *Country Lane* se las arregla para resumir el estado de ánimo de toda la película)¹¹⁷

El empleo de la música clásica parece buscar subjetivar la situación mediante el anacronismo entre esta y la imagen, lo cual nos permite entrar en la psicología del protagonista, captando la narración desde una perspectiva más evocadora de imágenes sentimentalistas. Sin embargo es cierto que la modificación por parte del sintetizador moog muestra la frialdad de estos sentimientos, la conversión del arte y de la belleza en sufrimiento y destrucción, la deshumanización distópica. La introducción de los temas populares nos permite objetivar la frialdad en la realidad del protagonista, captar la narración en cuanto a la descripción.

Es un hecho mencionable cuando en el minuto 25:41 aparece en el fondo el album *Atom Heart Mother* de Pink Floyd, puesto que, aunque no se menciona en ningún libro que trate la vida y obra de Kubrick, en muchos libros centrados en el grupo inglés, aluden

¹¹⁶ Chris Nelson, "Discography, Wendy Carlos Complete Original Score: Clockwork Orange" *Official Wendy Carlos Online Information Source*. 4-14-2005, This Website © 1996-2015 Serendip LLC. Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).

¹¹⁷ Nelson, "Discography, Wendy Carlos..." (Trad. Libre: "In addition to the selections from Beethoven's Ninth Symphony (including Wendy's scintillant version of the Scherzo), and Timesteps, here is The Thieving Magpie [...] and a startling piece of original music, Country Lane. This latter piece, which depicts Alex's near drowning at the hands of his ex-Droogs, utilizes motifs from The Thieving Magpie plus the medieval religious theme of Dies Irae [...] plus authentic rain storm sounds [...] plus a suggestion of Singin' in the Rain. (In its few minutes, this Country Lane manages to sum up the mood of the entire film)"). Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).

el hecho de que Kubrick trató de utilizar la música de este album para integrarla en el film:

La pieza [La naranja mecánica] tenía algunos devotos de la celebridad. El director Stanley Kubrick se acercaría al grupo con el fin de utilizar 'Atom Heart Mother' en su próxima película, La naranja mecánica.¹¹⁸

Stanley Kubrick había llamado a Pink Floyd porque le interesaba usar partes de *Atom Heart Mother* —de la suite balletística del lado A— para que sonase dentro de la perturbada cabeza de Alex en *A Clockwork Orange*. Pink Floyd en principio había accedido, pero se echó atrás cuando supo que Stanley Kubrick «fragmentaría» su música. Y años después Stanley Kubrick negaría a Roger Waters la autorización de insertar unas líneas de diálogo de 2001: A Space Odyssey en su solista Amused to Death (1992).¹¹⁹

Como expliqué en el apartado sobre metodología, el análisis que me propongo realizar sobre la música clásica y la violencia en La naranja mecánica sigue el método de J.J. Marzal Felici y Salvador Rubio Marco en *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*¹²⁰. De este libro utilizo el metódico y minucioso análisis que se realiza en cuanto a la imagen y técnicas de Kubrick. Mi aportación consistirá, como expliqué en los objetivos, en realizar un análisis funcional entre lo que la música aporta a la imagen.

Propongo mi concepción del análisis dividido en tres grandes bloques narrativos, pues el film se divide en tres partes diferenciadas, y la música en el film evoluciona según la propia evolución del protagonista en cuanto a su situación inicial como agresor, la situación de la segunda parte, en la que se convierte en el agredido psicológicamente por el estado y la tercera parte en la que la violencia que recibe el protagonista es física¹²¹. Wendy Carlos sabe ilustrar musicalmente este cambio de forma irónica, modificando las piezas preexistentes mediante la estética de la música electrónica. Pero, para entender esto, hemos de analizar las diferentes escenas, dentro de cada parte, en las que se hace uso de música clásica y, en particular, y con mayor fijación y detalle, la música clásica en las escenas de violencia. Ahora procedo a agrupar dichas escenas en función de la pieza de música clásica que es utilizada en ellas.

¹¹⁸ Mark Blake, *Pigs Might Fly: The Inside Story of Pink Floyd*, Aurum Press, 2011, Title page (sin numerar) (Trad. Libre: "The piece [A clockwork orange] had some celebrity devotees. Director Stanley Kubrick would approach the group with a view to using 'Atom Heart Mother' in his upcoming movie, A Clockwork Orange. While the idea appealed to the Floyd's artier pretensions, Roger vetoed the plan when he discovered that Kubrick wanted the freedom to cut up the piece to fit his film").

¹¹⁹ Rodrigo Fresán, *La parte inventada*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014 (no numerado).

¹²⁰ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002).

¹²¹ Felici y Marco, *Guía*, p.20.

3.2 *Música para los funerales de la Reina Mary: contexto y funciones*

En cuanto a las piezas clásicas, en primer lugar aparece la *Música para los funerales de la Reina Mary* de Purcell, compuesta en 1695. “Recordemos que, históricamente, la figura de la Reina María II, cuya obra para el funeral le fue encomendada a Purcell, está asociada, por encima de todo, a la famosa Revolución Gloriosa (1688-1689) [y] que reunió en su bagaje ideológico la defensa de la tolerancia religiosa y la libertad de pensamiento”¹²². Esta cuestión llevaría a la Reina María al trono en 1688.

El contexto en el que se inserta la Reina María II, por tanto, suscita una serie de cuestiones análogas a las que serán planteadas a lo largo de la película. Esas cuestiones versan, sobre todo, acerca de los derechos y las libertades individuales, del libre albedrío y de la relatividad a la que son propensos los valores morales en una sociedad.¹²³

Con todo esto logramos entender que “en la película, a través de un punto de vista semiótico, podemos considerar que estos elementos aludidos por la música posibilitan una asociación simbólica de la pérdida de libertad de Alex, su incapacidad de elegir de acuerdo a su pensamiento.”¹²⁴ Esta pieza, de sencillez armónica, está constituida por “cinco subsecciones cadenciales formadas por tres compases cada una. Existe un único motivo (x), que traspuesto y aumentado en la segunda subsección, es repetido con pequeñas variaciones en las demás.”¹²⁵ En la secuencia inicial hay varios “niveles de significación. [...] En el nivel sintáctico, el movimiento lento, el ritmo marcado y constante y la repetición continua de un motivo musical (Anáfora), confieren un grado de elevación y solemnidad que se asocia a la figura sin miedo de los drugos”¹²⁶.

PRIMERA PARTE

La función expresiva predomina a lo largo del largometraje, pues precisamente la música y la imagen en su conjunción buscan dar significado al mundo interior de Alex, logrando poner voz a sus sentimientos y pensamientos fríos, oscuros, amenazantes y

¹²² Juliano de Oliveira y E. Almeida, Análise da sequência inicial de *Laranja Mecânica* a partir de uma abordagem retórica e formal da ‘Música para o Funeral da Rainha Maria’ de Henry Purcell, *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa, 2012, p. 428-429. (Traducción libre).

¹²³ Oliveira y Almeida, “Análise...”, p. 428-429. (Traducción libre).

¹²⁴ Oliveira y Almeida, “Análise...”, p. 429.

¹²⁵ Oliveira y Almeida, “Análise...”, p. 424.

¹²⁶ Oliveira y Almeida, “Análise...”, p. 428.

siniestros. De esta forma, la pieza funciona como un *leitmotiv* de situaciones amenazantes que también traduce el estado psicológico del protagonista¹²⁷.

En la primera parte del film, en la que Alex se muestra como el agresor, además de en los créditos iniciales, son cuatro las escenas en las que aparece *Música para los funerales de la Reina Mary*.

Créditos iniciales (00:13-00:52)

En primer lugar, podemos escuchar esta pieza de forma preexistente y adaptada, es decir, no literal, en la apertura del film, confiriendo una atmósfera de misterio. La pieza funciona con un carácter anticipativo al revelar implicaciones que aún no han sido mostradas por la imagen o en el diálogo: ya sabemos que va a ocurrir algo. Desde este comienzo, sobre fondo rojo en alternancia con el azul de los créditos y de forma incidental, produce una tensión basada en una nota pulsada de un órgano modificado por el sintetizador moog. La tensión que inunda este breve inicio se basa en el empleo de una percusión con un ritmo recurrente y solemne y en el aumento en la intensidad dinámica. Sin haber comenzado el film, se puede extraer la función estética de la música en cuanto a la atmósfera y ambiente que impregna todo el conjunto. Según Juliano de Oliveira, los dos colores referidos connotan una polisemia de significados, y la música es situada de forma consciente sobre ellos. Esto es, “el color rojo asociado a la figuración retórica musical del Exordium¹²⁸, iniciada por los dos ataques en el registro grave con un timbre sintetizado [...] sugiere una expectativa asociada al malestar incómodo causado por la relación entre imagen y sonido.”¹²⁹

Primera escena (0:52-02:20)

Los créditos dan paso a la primera escena en el Milkbar Korova, donde se mantiene la incertidumbre que transmiten estas notas hasta el 02:20. Las notas de la pieza de Purcell

¹²⁷ “En cine, este es uno de los recursos más habituales para incidir en aspectos significantes. El término *leitmotiv* (motivo conductor) es alemán y designa una pequeña célula rítmica y melódica que va asociada a un significado concreto [...] o abstracto”, Jaume Radigales, *La música en el cine*. (Barcelona, UOC, 2008), p. 25.

¹²⁸ En el Exordio, “el compositor inicia la melodía, en la cual el propósito e intención deben ser presentados, esto es, hay una preparación para que la atención del oyente sea captada. También es observable el empleo de la Epizeuxis, que es una repetición inmediata y enfática de la palabra, nota, motivo o frase (BARTEL, 1997, p.263), enfatizando el afecto de pesar, por medio de movimientos lentos, reflexivos, no obstante, manteniendo la misma pulsación”, Juliano de Oliveira y E. Almeida, “Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da ‘Música para o Funeral da Rainha Maria’ de Henry Purcell”, *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa, 2012, p. 426. (Traducción libre del portugués).

¹²⁹ Oliveira y Almeida, “Análise...”, p. 428.

salpican de un misterio fúnebre, tétrico y lúgubre el primer plano del protagonista con el travelling hacia atrás en el que gradualmente se abarca la estética futurista de los protagonistas y del espacio en el que se inscriben. Los acordes tenidos de la pieza modifican la percepción del tiempo de forma estructural, pues permiten que la parsimonia sea más acusada en este lento travelling. La música también nos muestra la función estética que nos introduce en el ambiente bizarro, violento y siniestro del film. Nos habla del género de terror psicológico; por eso se combina con la función expresiva, pues desde este primer momento los acordes de la pieza también nos muestran el mundo interior psicológicamente exacerbado del protagonista, y con la función narrativa, pues nos anticipan que lo que vamos a presenciar va a estar relacionado con lo tétrico de la banda sonora y del ambiente que rodea a lo visual. Vamos a ver en varias ocasiones que estas funciones se entremezclan. El órgano siempre se asocia a las iglesias, al sonido luctuoso y mortuario; y el sintetizador moog que utiliza Walter Carlos para modificar esta pieza acentúa dentro de la función estética esa superficialidad futurista, triste, fría, desoladora y a la vez peligrosa y desafiante, como muestra la mirada del protagonista Alex. Por este motivo, también puede entenderse como forma narrativa-significativa el hecho de que el film trata de contarnos a lo largo del argumento el terror psicológico que de forma indirecta se relaciona con la propia muerte, al igual que la pieza que suena.

Segunda escena (12:53 – 14:08)

De nuevo aparece la pieza en el minuto 12:53 en el tránsito entre el final de la escena del ataque de Alex y sus drugos en la casa del escritor Mr. Alexander y la siguiente escena, en la que nuevamente aparecen en el Korova Milk Bar para recuperar fuerzas tras la sesión de ultraviolencia. Los primeros acordes muestran con una función expresiva anímica el terror psicológico que invade al escritor Mr. Alexander, siendo remarcado mediante la técnica de la cámara subjetiva¹³⁰ desde el punto de vista del propio escritor, el cual observa la situación pesadillesca, subrayada a su vez con un gran angular¹³¹ que aumenta

¹³⁰ *Diccionario Técnico Akal de Cine*, s.v. “cámara subjetiva”, consultado el 19 de junio de 2016, <http://es.slideshare.net/suovil/000-diccionario-tenico-akal-de-cine>. “Técnica de uso de la cámara con la que se sugiere el punto de vista de un personaje concreto. La cámara puede angularse o inclinarse para sugerir la perspectiva del personaje; una panorámica puede insinuar que el personaje está examinando la escena; un plano de trucking puede sugerir que el personaje se mueve. El uso de la cámara en mano resulta apropiado para transmitir el deambular de un personaje. Generalmente se pasa de un primer plano del personaje al plano de su punto de vista para situarnos sin solución de continuidad en la perspectiva de la cámara subjetiva.”

¹³¹ *Diccionario...*, s.v. “gran angular”, consultado el 19 de junio de 2016. “Nombre común para un objetivo de distancia focal corta. Un objetivo de este tipo para cámara de 35 mm tiene una distancia focal más corta que la de un objetivo de 40 o 50 mm y, por ello, un ángulo de visión más amplio que lo normal.

el aspecto amenazador de Alex. También se podría entender que desempeña una función narrativa, pues esta pieza en concreto muestra el interior psicológicamente retorcido del protagonista, lo cual es una parte fundamental del argumento. Por lo tanto, la música nos narra ese interior, recordándonos que sus andanzas se basan en ultraviolencia y violaciones que en posteriores escenas se revelará contra él de forma irónica. La función estética se halla presente en el ambiente de terror de la escena, donde los atacantes se muestran fríos ante la violencia en contraste con el dolor de los que tienen que sufrirla, lo cual es remarcado por unos acordes tenidos introducidos por el sintetizador que los modifica para sonar huecos, vacíos, manteniendo la esencia del órgano.

El hecho de servir como enlace entre esta y la siguiente escena nos habla de una función estructural, mostrando la continuidad necesaria entre ambas escenas para que la elipsis narrativa visual no sea tan abrupta.

Tercera escena (14:36-16:15)

En mitad de la siguiente escena, Alex introduce la falsa diégesis al expresar que la música “se paró en el estéreo”, dejando de sonar Purcell (14:09). Tras la breve diégesis beethoveniana interpretada por la soprano, Purcell vuelve a entrar en sincronía con el golpe que da Alex a Dim a modo de reproche ante su actitud negativa al burlarse este último de la intérprete, lo cual nos indica la función narrativa. Con estos acordes se capta la tensión dentro del propio grupo, de ahí la función tanto narrativa, al contarnos que esa tensión está presente; como expresiva en cuanto al estado de ánimo del protagonista, basado en la aparición de sentimientos de agresión y de poder, como si de un leitmotiv se tratase. De nuevo vemos cómo la relación entre la pieza de Purcell y la violencia del film marca la estética y el estilo en la narración, confiriendo un efecto de acción reacción. Es subjetivo considerar el hecho causal entre la utilización de la música de Purcell y la violencia explícita o implícita en la imagen mostrada, pero esta función tiene un sentido contextual y de repetición, por lo que cada vez que observamos esta pieza con las características oscuras originales a lo largo del film, lo consideraremos un aviso con respecto a lo que la imagen nos muestra y con respecto a lo que Alex siente. En la siguiente escena en la que se utiliza esta música, aparece con otro carácter, con un cambio de timbre, de tempo y asociado a un tipo de imagen diferente, aunque siempre asociado a la personalidad de Alex. De esta forma, desaparece el carácter de violencia entre imagen

Un objetivo de gran angular crea una mayor profundidad de campo, manteniendo en foco tanto el primer término como el fondo.”

y sonido, pues el protagonista está solo y no necesita agredir, sino que su único cometido es llegar a casa y descansar. Con este recurso se capta cómo desaparece también la tensión en su propia mente.

Cuarta escena (16:15-18:08)

La pieza de Purcell vuelve a intervenir, en este caso de forma adaptada y diegética mediante el silbido de la melodía (16:15) mientras Alex regresa a su casa siendo acompañado por un travelling lateral¹³². Continúa sonando en el cambio de plano (16:30), donde se nos muestra desde la perspectiva de Alex la entrada al decadente portal de su casa. En este corte de plano se aprecia la aparición de la pieza de Purcell de forma incidental, mientras Alex continúa silbando en sincronía. Es importante mencionar el nuevo carácter cortesano de la pieza, predominando la melodía sobre la armonía al aparecer flautas sintetizadas en composición con las notas agudas del órgano y careciendo del tono lúgubre que transmite la parte grave y en bloques del órgano. La parte de la música incidental muestra la función estructural que sustenta el silbido de Alex, además de tener una función expresiva imitativa, pues nos sugiere -o quizá subraya- imágenes que aparecen reforzadas con las representaciones pictóricas que nos muestra la cámara en la entrada de su edificio. Esta sugerencia está fuertemente marcada por un tono irónico, pues el fresco de la pared se muestra modificado con pintadas obscenas mientras suena esta música culta con reminiscencias cortesanas. El silbido tiene función expresiva anímica en cuanto a diégesis dentro de la propia ficción narrativa del film, es decir, muestra cómo se siente Alex tras el largo día plagado de ultraviolencia y violaciones, buscando una catarsis en el descanso.

La anterior escena continúa en la casa de Alex (17:08) con una función estructural al ofrecer una continuidad en la imagen mostrada, pues al carecer de diálogos se precisa de una aparición musical que permita establecer una relación unitaria y fluida entre imagen y música. También hace las veces de función narrativa al ofrecernos información del propio contenido, lo cual está estrechamente relacionado con la función expresiva, al subrayar el estado anímico del personaje en ese momento determinado. Es decir, la música nos informa de algo fundamental en la narración, pero ese algo es precisamente lo que está en el interior del protagonista. Entre ambas funciones se halla la función estética o de ambientación, donde podemos captar cómo la música, aunque anacrónica,

¹³²*Diccionario Técnico Akal de Cine*, s.v. “cámara fluida”, consultado el 19 de junio de 2016, <http://es.slideshare.net/suovil/000-diccionario-tnico-akal-de-cine>.

se impregna de unas características visuales que conceden un clima artístico relacionado con la propia estética de la imagen, con el decorado que se muestra en la casa de Alex, contribuyendo a crear el aspecto general del film y a la vez intensificando la apariencia poética de las imágenes mostradas. Como ya he expresado anteriormente, el film en su totalidad enmarca las etapas en el estado psicológico del protagonista, y por lo tanto la música en gran parte de las ocasiones adquiere un significado metatextual, al sustituir los sentimientos de Alex no expresados. De nuevo Purcell es sustituido por la música de Beethoven tras una cadencia perfecta (18:07).

SEGUNDA PARTE

Primera escena (1:20:44 – 1:22:54)

En la segunda parte del film Alex es el agredido psicológicamente. La música de Purcell solo aparece al final, cuando de forma teatral se da la escena de la demostración del éxito del tratamiento Ludovico. La aparición de “la actriz” que permite mostrar la pérdida de libertad de elección capta de forma irónica el hecho de que Alex ya no pueda someterla, es decir, antes de su internamiento en la cárcel, la pieza de Purcell significaba el éxtasis de la violencia de Alex, mientras que ahora, por el hecho de haber perdido la capacidad de elección para poder realizarse como ser humano libre, la música expresa con una función narrativa paradójica: lo que Alex ya no puede ser. En esta escena, la música funciona de forma narrativa y, a diferencia de la primera parte del film, el elemento amenazante ya no es Alex, sino la chica. Esta, envuelta en un halo de luz misteriosa y teatral proveniente de un foco, camina de forma parsimoniosa y se dirige hacia el derrotado protagonista, aún en el suelo tras la primera demostración de la tortura. De forma expresiva la música nos transmite la intriga y la tensión mediante el fuerte volumen de la pieza. Finalmente, hay que remarcar la importancia de la función estética, la música nos enmarca en lo siniestro y pesadillesco junto con una imagen teatral en la que predomina el color azul, triste, frío. La polifuncionalidad de la música en la imagen en el film es inevitable.

TERCERA PARTE:

Primera escena (1:35:02 – 1:39:21)

Purcell vuelve a hacer acto de presencia en la tercera parte en diversas escenas, siendo la música utilizada en este caso de forma irónica en el cambio de papeles de los personajes. Este cambio de papeles se basa en la conversión de Alex de verdugo en víctima, y sus

víctimas de la primera parte en vengadores. La pieza de Purcell da inicio a esta tercera parte (1:35:02), al igual que a la primera, mostrando el reencuentro entre Alex y dos de sus drugos, los cuales ahora pertenecen al cuerpo de policía. Esta larga escena, en la que la música de Purcell vuelve a aparecer, es una de las principales en cuanto a la relación entre la imagen y la música, pues en ella se refleja la violencia explícita en la imagen. Por este motivo me centraré especialmente en las funciones que se manifiestan y en los efectos que persigue Kubrick al introducir esta banda sonora en particular.

La entrada del primer acorde del sintetizador es sincrónica con el cambio de plano, mientras se muestra el busto de Dim, drugo de Alex. En primer lugar, la función estructural de la música unifica la escena, además de permitir una continuidad en la narración. La primera nota traduce lo que Alex está sintiendo, de forma que funciona expresivamente en cuanto a lo anímico. También es una forma de narración, con el fin de que el espectador capte esa elipsis del diálogo. Los acordes tenidos, marcados con golpes de percusión en un fuerte volumen y distorsionados con el sintetizador provocan una tensión en el espectador, una angustia tensa. A partir del 1:35:36 conducen a Alex a un lugar apartado para saldar cuentas de tiempos pasados, lo cual la música de Purcell nos advierte con una función narrativa. El camino es el que conduce a la casa del escritor. El volumen de la pieza mantiene esa tensión y angustia de forma expresiva. Entre el 1:36:01-1:36:51, la cámara al hombro sigue los pasos de Dim, Alex y Georgie. La función estructural se hace evidente de forma plástico-descriptiva, representando los elementos visuales del film mediante la técnica del *Mickeymousing* surgida en el 1:37:00, momento en el cual un golpe de Georgie a Alex entra en sincronía con la música distorsionada de Purcell. La distorsión en los acordes es extremadamente acusada, expresando el estado psicológico y físico del protagonista, lo cual permite al espectador tener cierta empatía con el protagonista que sufre. Dim intenta ahogar a Alex metiendo su cabeza en una pila de agua, mientras Georgie da golpes sobre el metal de esta, aumentando la tensión tanto en el espectador como en la propia ficción. La técnica estructural cinemática del *Mickeymousing*, donde cada movimiento es acentuado por la música, se produce en los diferentes golpes surgidos en la escena, durante los minutos 1:37:06, 1:37:09, 1:37:12, 1:37:14, 1:37:17, 1:37:20, 1:37:23, 1:37:25, 1:37:29, 1:37:32, 1:37:33, 1:37:36, 1:37:39, 1:37:42. Estos golpes marcan una estética siniestra y angustiosa durante el conjunto de la escena, logrando captar la atormentada incapacidad de Alex para defenderse en un paraje alejado. Con ello, se vuelve a introducir de forma

narrativa la soledad del personaje que predomina no solo durante su propia tortura, sino durante todo el film.

La sincronía en la entrada de la nueva escena 1:38:22 con el sonido y la vista de un rayo nos hablan de la función estructural y de la local-referencial al evocar lo externo del espacio físico. También se capta la función estética mediante un paisaje oscuro, siniestro, desolado, lluvioso y solitario que se mezcla con la función expresiva anímica del estado del protagonista, quien camina en el fondo del plano herido, destrozado y empapado por la lluvia. El abandono es transmitido mediante los desoladores y tétricos acordes que, mezclados con el sonido de la lluvia y la tormenta, logran transmitir al espectador una empatía con el dolor del personaje. Por lo tanto, en su conjunto, la oscuridad, la lluvia, Alex arrastrándose, Purcell y la cámara al hombro captan una inestabilidad angustiosa que nos muestra la estética general de la tercera parte del film en contraste con una primera parte alegre en cuanto a los sentimientos del propio protagonista.

Es curioso que en el 1:38:42 el plano es idéntico en la primera parte repetida (la casa al fondo con luz), adivinándose de nuevo la silueta de Alex caminando hacia la casa del escritor encorvado ante el dolor y la angustia, frente a la primera escena, donde Alex y sus drugos se agachaban por miedo a ser descubiertos. Alex llega a su destino arrastrándose junto con los últimos acordes en valores cada vez más largos de la pieza de Purcell, logrando modificar la percepción temporal confirmando un ambiente expresivamente angustioso junto con el resto de elementos de la banda sonora. Purcell desaparece en el momento en el que el plano de la escena cambia al interior de la casa del escritor, en el minuto 1:39:23, captándose la calidez frente al exterior oscuro y lóbrego.

Segunda escena (1:57:26 – 1:59:24)

La última vez en la que encontramos la pieza de Purcell dentro de esta tercera parte vuelve a repetir el estilo cortesano de la escena en la que Alex silba la melodía, es decir, de cuerdas y órgano pasamos a vientos (predominando los agudos). La imagen nos muestra cortes de planos en los que aparecen noticias de la prensa en blanco y negro, con titulares en los que el gobierno se ve perjudicado al ser acusado por los medios inhumanos en la reforma criminal. La función estructural permite enlazar los diferentes planos de los titulares, apareciendo de forma sincrónica cada nuevo plano con el primer tiempo de cada compás en 4/4. Tras esto, aparece la imagen de los padres de Alex (1:57:55-2:08:36), también respetando el compás de la pieza. Estos comienzan a hablar en ese primer

compás, expresando el arrepentimiento al haberle abandonado y traicionado. Aquí la función continua siendo principalmente estructural, confirmando un ritmo a la imagen. Durante la escena, la cámara se sitúa en el lugar de Alex, con una gran angular que enfoca a sus padres. Finalmente (1:59:09) la escena continúa y la música de Purcell permite no perder la lógica mediante una función estructural de enlace discursivo entre un plano y otro. En este momento la psicóloga hace acto de presencia recorriendo un largo pasillo hacia la habitación de Alex para comprobar que este se ha curado. La función narrativa de la música está presente si captamos las noticias de los periódicos acusando al gobierno, pues elidiendo cualquier discurso dialéctico oral, Kubrick introduce la misma pieza con un tono más alegre que oscuro. Esto nos permite ver el nuevo estado de tranquilidad de Alex, del mismo modo que cuando en la primera parte regresaba a su casa tras un largo periplo de violencia y violaciones. Esta función narrativa se mezcla de nuevo con la expresiva del estado psicológico del protagonista.

3.3 *La gazza ladra*: contexto y funciones

Otra pieza que podemos apreciar en diferentes partes a lo largo del largometraje pertenece a Rossini, la obertura de la ópera semiseria en dos actos *La gazza ladra* (1817). En dicha pieza, “La introducción del tambor, como parte principal, confiere una realidad que rara vez se experimenta en cualquier otra música. Describe el regreso de un joven soldado al seno de su familia, y a su amada dama, después de los éxitos de una campaña gloriosa.”¹³³ El melodrama, con texto de Giovanni Gherardini, se basa en una obra de teatro de amor contemporánea, *La pie voleuse, ou la Servante de Palaiseau*, 1815, de Théodore Baudouin d'Aubigny y Louis-Charles Caigniez.

Hay que remarcar la dualidad entre la utilización de la música de Beethoven y la de Rossini durante el film. Es cierto que ambos compositores fueron iconos de la música del siglo XIX, Rossini abarcando la gran ópera francesa y la teatralidad de los virtuosos y Beethoven “la metafísica austera de la llamada música absoluta y las aspiraciones grandiosas de autor de Wagner. Música como texto contra música práctica; música como verdad contra música como retórica”¹³⁴. En cuanto al film como tal, “una función

¹³³ Marie Henri Beyle, Gioacchino Antonio Rossini, *Memoirs of Rossini, by the author of The lives of Haydn and Mozart*. (Universidad de Oxford, 1824), p. 163. (Trad. Libre: “The introduction of the drum, as a principal part, gives it a reality which is rarely experienced in any other music. It is descriptive of the return of a young soldier to the bosom of his family, and to the maid of his heart, after the successes of a glorious campaign”).

¹³⁴ Nicholas Mathew, Benjamin Walton ed., *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. (Cambridge University Press, 2013), p.3. (Trad. Libre: “the austere metaphysics of

importante de la oposición entre la música de Beethoven y la de Rossini en el primer tercio del film está en el presagio de la caída en desgracia de Alex entre su círculo de amigos, quienes precipitaron su captura por las autoridades. *La gazza ladra* como obra representativa del estilo de Rossini, que suplantó la popularidad de Beethoven con audiencias de su tiempo, vaticina el cambio en las opiniones de los amigos de Alex.”¹³⁵

Aparte de establecer el contraste entre los dos mediante la asignación de un papel estrictamente diegético en Beethoven, y un papel estrictamente no diegético para Rossini, la suposición de la pareja como opuestos tiene una base en la historia de la recepción de la música. En su tiempo, Rossini fue, con mucho, el compositor más popular, aunque sus detractores asocian su música -principalmente óperas- con la bufonería y la frivolidad en comparación con el serio y gran Beethoven. Beethoven representaba (entre otras cosas) la sofisticación, la sensibilidad y el intelecto. Su música era (y sigue siendo) pensada para ser un reto y edificar al oyente asiduo. [...] Las piezas de Beethoven son textos con los que luchar, mientras que la música de Rossini ofrece placeres más simples. "La película amplifica estas connotaciones por el emparejamiento de Rossini con el cuerpo y aventuras sensuales -y violentas- llevadas a cabo con alegría por Alex y sus amigos. La alegría de Alex al escuchar a Beethoven, por el contrario, representa una mayor satisfacción, una recompensa privada, nouménica"¹³⁶

PRIMERA PARTE

Primera escena (4:27 – 9:24)

La pieza de Rossini aparece solo en la primera parte en tres ocasiones, siendo la primera durante la escena de la pelea entre las bandas de Alex y la de su enemigo Billy Boy. En ese momento se marca un ballet coreografiado al ritmo del vals de la Obertura a partir del

so-called absolute music and the grandiose authorial aspirations of Wagner. Music as text vs. Music as practice; music as truth vs. Music as rethoric”).

¹³⁵ Gary D. Rhode ed., *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. (McFarland, 2007), p.108. (Trad. libre: “An important function of the opposition between the música of Beethoven and Rossini in the first third of the film is in foreshadowing Alex’s fall from favor among his circle of friends that precipitates his capture by authorities. La gazza ladra, as a representative of Rossini’s style, which supplanted Beethoven’s popularity with audiences of his day, foretells the change in his friend’s opinions of him”)

¹³⁶ Kate McQuiston, *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, OUP USA, 2013, p. 166. (Trad. Libre: One of the several ways in which Beethoven's music participates in dialectics in *A Clockwork Orange* is in its juxtaposition with Rossini, the other most-heard composer in the film. Aside from establishing contrast between the two by assigning Beethoven a strictly diegetic role, and Rossini a strictly nondiegetic role, the supposition of the pair as opposites has a basis in music reception history. In their time, Rossini was by far the more popular composer, though his detractors associated his music - mainly operas- with buffoonery and frivolity in comparison to the great and serious Beethoven. Beethoven represented (among other things) sophistication, sensitivity, and intellect. His music was (and still is) thought to be challenging and edifying for the assiduous listener. [...] This formulation suggests that Beethoven's pieces are texts to be struggled with, while Rossini's music provides simpler pleasures.' The film amplifies these connotations by pairing Rossini with the bodily and sensual -and violent- escapades undertaken with joy by Alex and his friends. Alex's joy in listening to Beethoven, on the other hand, represents a greater satisfaction, a private, noumenal reward).

minuto 04:27, es decir, se da una función estructural en la que el sonido se adapta a la imagen para subrayar cada movimiento. Esta es otra de las escenas más significativas en cuanto a la actividad musical y a su importancia en la imagen a la hora de resaltar la violencia, ya de por sí explícita en el ambiente de las peleas callejeras.

La escena se inicia, como todos los comienzos de escenas en la primera parte del film, con un lento travelling hacia atrás tras una elipsis temporal con respecto a la anterior escena del anciano ebrio. La función estética es lo que enmarca la coreografía. De esta forma, *La gazza ladra* se inserta en esta nueva escena junto con el decorado del fresco situado sobre el escenario del teatro derruido, del cual solo quedan fantasmas de un pasado, incluso alguna esencia remota de los elementos que formaron parte de lo que pudo ser una última actuación. Estos aspectos, junto con la luz onírica proveniente del exterior que logra alargar las sombras, nos presentan la teatralidad pesadillesca, implantada principalmente en esta escena aunque captada en el conjunto del film como esencia de la narración. El lento travelling hacia atrás conducido por una grúa y en contrapicado nos inserta en la nueva escena, que parece formar una obra teatral en la que los protagonistas se encuentran en pleno escenario violando a una muchacha. La música, con un carácter más bien alegre, permite al espectador observar la acción desde un plano objetivo debido al carácter anempático: la música muestra un carácter opuesto a la narración en forma de contrapunto dramático, lo cual está justificado en el timbre predominantemente agudo de los violines y en la aparición de instrumentos de viento como el piccolo o la flauta. Estas características observadas desde un punto de vista psicológico, empático con la mente del protagonista, también nos llevan a entender la utilización de esta música con una función expresiva, pues el acto que Alex está presenciando no lo piensa como un crimen, sino que de forma fría considera la violencia y la violación como placeres.

Otra forma de permitir al espectador adoptar un punto de vista racional es el anacronismo entre música e imagen que impregna todo el film, pues está claro que la estética y la temática nos introducen en un ambiente más bien futurista. Esto sirve para alejarnos y poder ver desde fuera lo que sucede, siendo objetivos en las reflexiones éticas, y considerando aberrantes todas las marcas de violencia que aparecen a lo largo del film.

En el minuto 05:48, tras la larga secuencia de Billy Boy y sus drugos intentando violar a la joven, Alex aparece en escena insultando a este, entrando su voz en una cadencia de la pieza de Rossini, la cual al mismo tiempo reduce la dinámica. En el 06:19 se produce la pelea entre ambas bandas también coreografiada con la pieza de Rossini.

La intensidad asciende en un crescendo marcando la tensión dramática expresiva de la escena, logrando despertar en el oyente la intranquilidad y la ansiedad producida por la combinación entre música, ruido e imagen. La coreografía al ritmo del vals muestra la función narrativa en cuanto a la teatralidad mostrada en la historia narrada, pues el aspecto del film y la sincronía entre música e imagen nos cuentan qué está sucediendo en la escena, siendo sutil la función expresiva al captarse el éxtasis y los sentimientos del protagonista en cada movimiento. Sin embargo, predomina la función estructural cinemática, pues modifica la percepción del tiempo al sincronizar ~~en~~ cada movimiento. De este modo, subraya la acción física, y podemos captar momentos en los que golpes o caídas coinciden con la nota más aguda de la obra (6:27, 6:30, 6:34, 6:38). La violencia es cada vez más acusada en la imagen, captándose en la función estructural de la pieza musical. Esta comienza a acentuar la tensión en el 6:48, apareciendo motivos ascendentes y descendentes en los vientos, con el registro más grave y en valores más solemnes y largos acompañados de la percusión, que acentúa ese carácter marcial, solemne y violento.

Durante esta escena el silencio comienza a inundar la oscuridad del espacio mediante la reducción de la intensidad de la pieza de Rossini en el 7:07, momento en el que Alex escucha a la policía. Tras un motivo musical repetitivo en la cúspide de la interpretación, se adopta un tono más débil y en valores musicales largos que nos refuerzan narrativamente el peligro. Alex está en tensión, como recalcan con una función expresiva estos acordes con una dinámica en *pianissimo*. En el 7:22 cambia el plano con la función estructural de la pieza de Rossini para reducir el impacto del salto temporal. Alex y los drugos se muestran en un coche mientras el protagonista realiza un breve comentario tras la cadencia perfecta de la pieza musical. El comentario está subrayado con valores largos de un único instrumento de viento para mantener la emoción. Cuando deja de hablar Alex, la obertura de Rossini aumenta la intensidad para captar el momento real desde el punto de vista de Alex. Asume así una función narrativa para contarnos lo que sucede, y expresiva para tratar los afectos del protagonista en el momento. Desde el punto de vista del espectador, hay que remarcar la función anempática del sonido alegre de la pieza de Rossini, en contraste con la imagen de cuatro delincuentes arrasando con otros viajeros nocturnos, lo cual crea un desconcierto y nos lleva a observar racionalmente los hechos.

En el 08:26 el primer plano duradero de Alex remarca la teatralidad del film, quien narra en pasado las hazañas que vemos en la pantalla. La música continúa

brevemente en la nueva escena del ataque al escritor, en un *diminuendo* (09:19) mientras se acercan sigilosamente a la casa en la que emprenderán su ataque, lo cual nos muestra expresivamente la tensión que se capta en el progresivo silencio. La música de Rossini deja de sonar justo en el momento en el que aparece el plano del escritor Mr. Alexander en el minuto 09:24. Esto se repetirá en la escena paralela de la tercera parte ya explicada, pero en aquél caso sonando la pieza de Purcell.

Segunda escena (32:07 – 35:10)

La siguiente escena, en el 32:07, vuelve a emplear incidentalmente la obertura de *La gazza ladra* de Rossini en el momento en el que nuestro protagonista avanza a cámara lenta “cavilando todo el tiempo” junto con sus drugos, buscando la forma de vengarse de estos por la falta de respeto hacia su autoridad. Los motivos repetitivos del violín refuerzan con una función prosopopéyica o psicológica descriptiva la idea del pensamiento activo de Alex. Es reseñable el hecho de que, en la primera escena, esta pieza de Rossini fuese empleada para acompañar a una imagen activa, de movimiento, mientras en esta escena se utiliza para representar una reflexión, un pensamiento seguido de un movimiento a cámara lenta para realzar este hecho estático. Entendemos por ello que asume una función estructural, modificando la percepción temporal en ese parsimonioso paso que además logra acentuar de forma expresiva anímica las cavilaciones de Alex, quien planea en su mente la venganza, como nos narra la voz en off. La función narrativa puede explicarse en el hecho de que esta música nos anticipa que se va a producir una pelea o que va a suceder un hecho violento remarcable, pues en la anterior aparición esta pieza fue utilizada precisamente para acompañar este tipo de imágenes.

En el 32:26 la música refuerza la incipiente idea de venganza de Alex sustituyendo el motivo principal del violín y de las cuerdas por la orquesta al completo en *fortissimo* (vientos, cuerdas y percusión) en forma de bloques al unísono, mostrando el carácter pastoral en el ritmo puntillado típico de la danza siciliana. Esta sonoridad es el clímax en el pensamiento del protagonista, es decir, de forma expresiva anímica evoca en el espectador el estado de ánimo de Alex o quizá nos describe sus pensamientos, señalando un acto de voluntad. Ya en el minuto 32:36 el protagonista expresa: “Ahora venía en mi ayuda una música deliciosa. Había una ventana abierta con un tocadiscos en marcha y en seguida videé el camino a seguir”. Esto nos podría llevar a considerar que la música incidental de Rossini es en realidad diegética. Sin embargo, suponemos que el

protagonista se refiere a Beethoven, o al menos habiendo estudiado el resto de la banda sonora musical comprendemos que la mayor parte de la diégesis es expresada a través del compositor alemán. La función narrativa de la música en la imagen acompaña el avance en el discurso de Alex, siendo en un principio descriptivo sobre la acción y dando paso a una expresión interna de acción.

En el 33:09 se produce el clímax musical de forma expresiva empática evocando el triunfo de la violencia y de la venganza. La tensión de los acordes ascendentes y descendentes de la orquesta, predominando los vientos, nos muestran de forma narrativa las intenciones ocultas de Alex reflejadas en la propia imagen, la cual muestra al protagonista desenvainando la navaja de su bastón a escondidas de sus drugos para proceder al ataque. En el 33:26 Alex aparentemente intenta ayudar a Dim a salir del agua, pero observamos cómo va a utilizar la navaja para realizar un corte en su mano reforzando su liderazgo. La función emocional y además narrativa nos es transmitida a través del cambio en el timbre, la intensidad y los motivos musicales, pues clímax orquestal basado en una tensión en *crescendo* intensificada por los platillos y la percusión, es sustituido por motivos de un violín como instrumento principal, marcando la tensión resuelta del acto de venganza.

La secuencia del ataque en el muelle da paso a la siguiente parte, en la que los protagonistas se encuentran en el bar Duque de Nueva York (33:47). Con función estructural sigue sonando la pieza de Rossini para diluir la elipsis temporal. El clímax de los últimos acordes en la anterior secuencia contrasta con este salto temporal tras varias cadencias orquestales formadas por grupos de negras. Los vientos adoptan ahora valores largos y descendentes. La función expresiva empática de la música nos introduce en el momento en el que la tensión de la escena anterior se convierte en un ambiente incómodo tras el regreso al poder del protagonista. En el 34:12 Alex procede a hablar mientras la melodía se torna más optimista, sonando el motivo inicial del movimiento para remarcar la idea del liderazgo. Esta música nos introduce en su emoción positiva, asumiendo una función prosopopéyica descriptiva.

Tercera escena (35:10 – 41:54)

La melodía de Rossini continúa en la última escena de esta primera parte, en la cual se produce el asesinato de la mujer de los gatos, otra de las escenas fundamentales en cuanto a música en relación con violencia explícita se refiere. Por este motivo, voy a centrarme

también especialmente en esta escena con el fin de buscar una explicación a la utilización de esta música y su efecto en lo psicológico.

La nueva escena se incorpora con la misma obertura de Rossini como nexo estructural, sin cambios dinámicos, confiriendo una unidad a la lógica descriptiva. La función elíptico-temporal de la pieza nos evoca mediante un *flash forward* el avance temporal, ya que en la anterior escena Alex pide a Georgie que le narre el plan previsto. De esta forma, Georgie comienza a expresarlo mientras se muestra un cambio de plano en una gran angular del salón de la mujer a la que atacarán. El plano estático muestra a la mujer haciendo ejercicio y gusto posmoderno en la decoración, con cuadros en tonos pastel con imágenes lineales de insinuación y connotación sexual, y con la típica chimenea victoriana. En el 35:44, durante el plano estático, se escucha cómo llaman a la puerta de la casa, lo que indica que ya se encuentran en el lugar de los hechos. En el 36:51 la melodía de la pieza da lugar a unos breves motivos de violín que muestran una tensión por un hecho desconocido, evocándonos de forma narrativa lo que está a punto de suceder, pues de nuevo vuelven a aparecer los motivos principales del movimiento mientras aparece la imagen de Alex caminando hacia el rincón en el que se ocultan sus drugos.

Mientras Alex se introduce en la vivienda por una ventana, la mujer de los gatos procede a llamar a la policía. En el minuto 40:22 comienza la lucha entre la mujer de los gatos, la cual sostiene un busto de Beethoven, y Alex, quien se defiende con la escultura fálica situada sobre un mueble. Esta escultura nos muestra la banalización del sexo, como veremos también de otra forma en la escena de la orgía entre Alex y dos muchachas. La cámara al hombro muestra la carrera de la mujer hacia Alex, es decir, se sitúa en un punto de vista objetivo. Esta cámara gira alrededor de los personajes con movimientos bruscos intensificando la tensión de los acordes de la obertura, la cual funciona de forma expresiva. Durante esta escena se produce un conflicto a través de la función expresiva empática: En primer lugar, esta música refleja lo que Alex siente con una melodía alegre en modo mayor de la orquesta (en la que predominan los vientos hacia el motivo triunfal de la orquesta, el éxtasis del enfrentamiento para Alex). Por otra parte el espectador logra objetivar el hecho de la violencia precisamente a partir de una música que acompaña a una aberrante acción que no encaja con el concepto de diversión de Alex. Podemos captar la frialdad del momento, pues el hecho de ser racionales observando la imagen nos permite entender que la violencia es muchas veces un juego.

En el minuto 40:48 un golpe de la mujer en la cabeza de Alex se muestra sincrónico con un acorde en *fortissimo* de la obertura, en un momento en el que todos los instrumentos intervienen al unísono tras haberse unido gradualmente en un entretejido orquestal mediante un *crescendo* progresivo. Esta sincronía entre imagen y sonido nos habla de una función estructural que subraya la acción y el drama. Esta escena está inundada de recursos expresivos que nos transmiten la tensión del momento mediante los mismos motivos orquestales repetidos en la escena del muelle, donde escuchamos a toda la orquesta al unísono y en *crescendo*, con un papel destacado de los platillos y el fagot, que interpreta la melodía principal.

En el minuto 40:57 aparece un primer plano de la mujer que anticipa su muerte en un zoom in - zoom out veloces que, junto con la tensión de la pieza, nos muestra la función expresiva. La tensión orquestal que mostraba la diversión siniestra de Alex se transforma en una tensión silenciosa que nos anuncia un peligro inminente tras escuchar las sirenas de la policía. Por lo tanto, estos motivos del violín seguidos de silencios no solo funcionan de forma expresiva, sino que también funcionan de forma narrativa y estructural, ya que nos recuerdan el final de la pelea con la banda de Billy Boy, cuando los acordes también sonaban apagados mientras escuchábamos sirenas de la policía. La música retoma los motivos alegres de las cuerdas de forma narrativa para expresar que esta, al igual que los drugos, se vuelve en contra del protagonista, y logramos captar la traición con el plano de la mano de Dim escondida sosteniendo una botella de leche. En el minuto 41:39 la música aparece de forma sincrónica cuando Dim golpea a Alex con la botella en la cara. Los motivos alegres se transforman en un pasaje triste en valores largos, y de forma expresiva empática logramos entender cómo Alex siente la traición y el abandono. La pieza de Rossini se mezcla con las sirenas de la policía cada vez más cercanas. La escena finaliza dando lugar a la segunda parte del film, en la que Alex se halla encarcelado por el asesinato de la mujer.

3.4 *Guillaume Tell*: contexto y funciones

La música de Rossini vuelve a hacer acto de presencia, en este caso con la obertura de la ópera *Guillaume Tell*. Kubrick también utiliza diferentes partes de esta obertura a lo largo del film, en su forma original o bien modificada con sintetizador. Hay que entender que la figura de Guillaume Tell encarnó los ideales de lucha por la libertad e independencia

de Suiza primero, y más tarde de la lucha por la justicia¹³⁷. De nuevo se evoca en la banda sonora del film una figura que sirve de paradigma por la libertad, como anteriormente la reina Mary con Purcell.

Para escribir la ópera, Rossini se basa en el *Guillermo Tell* de Schiller (al igual que Beethoven utiliza la oda a la alegría para el cuarto movimiento de la novena sinfonía con texto de Schiller, también utilizada en el film).

En la elaboración teatral de un tema tan histórico y revolucionario, Schiller crea una obra de carácter popular, capaz de despertar el interés de toda clase de público [...] En Guillermo Tell confluyen tres acciones: la acción del héroe, la historia de la creación de la Confederación Helvética y el levantamiento contra el reinado de los Habsburgo. [...] La leyenda de Guillermo Tell, es decir, la historia del cazador que dispara a una manzana, tiene su origen en un cuento popular danés de la Dinamarca del s. XIII. En la obra de Schiller, el personaje de Tell concentra parte de leyenda y de mitología. Ya en la primera escena el personaje aparece como el Salvador, como el Mesías redentor de Suiza que vive en la justicia¹³⁸.

En cuanto a la película, puede sonar contradictorio utilizar esta pieza. Sin embargo, al tratarse de un film narrado en primera persona, y al ser en su conjunto un cúmulo de las sensaciones del protagonista, puede que este considere que sus acciones sean el camino adecuado hacia su libertad de expresión, lo cual para Alex no es otra cosa que el camino de la justicia. Esta libertad podría estar representada en la escena a cámara rápida en la que aparecen el protagonista y las dos muchachas, donde encontramos el *Finale* de la obertura de Rossini, un *galop* que es anunciado por trompetas y trompas, como si de una marcha de caballería se tratase. El hecho de que aparezca acelerada en cuanto a tempo y modificada por sintetizador (los 28 minutos de la escena se redujeron a 40 segundos)¹³⁹, puede ser un síntoma, como expresa el propio Kubrick, de banalización del sexo, donde no existe ni pasión física ni amor¹⁴⁰. Como explicaré más adelante de forma más detallada, esto nos muestra la función estructural del ritmo de la narración y la expresiva del sentimiento de libertad intrínseco a los pensamientos del protagonista.

Cabe recordar que el principal argumento del film es el libre albedrío, la libertad de elección del ser humano. Siendo objetivos, la figura de Alex sirvió para demostrar que

¹³⁷ Brigitte E. Jirku ed., *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. (Universitat de València, 2011), p.305.

¹³⁸ Jirku ed., *Pensamiento filosófico*, p.305, p. 304, 305.

¹³⁹ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p.288.

¹⁴⁰ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. (Barcelona: Ed. Octoedro, 2002), p.29.

el gobierno estaba actuando de forma antiética utilizando un tratamiento que inhibía la capacidad de decisión del individuo.

El *Preludio* de esta obertura (en mi mayor) será la pieza que abre y cierra la segunda parte del film, constituida por las escenas en las que Alex se ve sometido al encarcelamiento y la tortura psicológica. Este *preludio* comienza con una entrada lenta interpretada por cinco violonchelos que dan lugar a la aparición del resto de violonchelos y contrabajos. Esta melodía nos permite empatizar con el sufrimiento y la tristeza de Alex, asumiendo funciones expresiva y narrativa, al acompañar el diálogo del apesadumbrado protagonista.

Como ya he mencionado, en *La naranja mecánica* se dan tres temas fundamentales: el de la libertad, la violencia y la venganza. Alex se ve a sí mismo como un Mesías redentor, como un superhombre nietzscheano que es sometido a la opresión del estado y que logra sobreponerse. Esto encuentra su analogía en Guillaume Tell con el gobernador imperial Gessler, quien “constituye la encarnación de la maldad y la opresión”¹⁴¹ y a quien Guillermo logra matar. A Gessler se le denomina “inhumano”, pues es “el ser que había destruido el sentido natural de la vida”¹⁴², al igual que el gobierno de *La naranja mecánica* destruye la capacidad natural humana de elección mediante el Tratamiento Ludovico.

PRIMERA PARTE

Primera escena (27:04 – 28:18)

La primera aparición de esta pieza de Rossini tiene lugar mediante una acelerada y modificada entrada en la escena del encuentro entre las muchachas y Alex en la habitación del protagonista en el minuto 27:04. El comienzo de esta escena con la nueva pieza nos marca una elipsis espacio-temporal, pues pasamos de la tienda de discos a la habitación de Alex. El cambio de escenario también es un cambio radical en la pieza incidental. Del cuarto movimiento de Beethoven pasamos a la pieza *Guillaume Tell* de Rossini, también modificada por Wendy Carlos, en este caso de forma acelerada en conjunción con la también acelerada escena que se muestra, lo cual nos indica una función estructural de modificación en la percepción temporal, marcando el ritmo visual de forma sincrónica. La función narrativa de la música explica y subraya la banalidad de la imagen, es decir,

¹⁴¹ Brigitte E. Jirku ed., *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. (Universitat de València, 2011), p.308.

¹⁴² Jirku ed., *Pensamiento filosófico*, p.308.

sin necesidad de diálogos se capta lo que la acción nos muestra de forma fría y satírica. La pieza también nos introduce de forma expresiva en la mente de Alex, quien encuentra la libertad en el placer de hacer lo que quiera y de tratar a las personas como objetos para su diversión personal. La tonalidad de Sol mayor refuerza este hecho. En este caso entendemos que la música sustituye una emoción elidida que debemos presuponer a partir de un conocimiento previo de la personificación del protagonista. Durante la escena el plano general es estático, la cámara se mantiene fija mientras observamos al protagonista y a las muchachas.

El cambio de escena y de plano se produce en el minuto 28:02. Cuando la acción ya ha terminado, se rompe la sincronía con el gradual *rallentando* de la pieza de Rossini, modificando la percepción temporal de. La función estructural acompaña a la expresiva - que explica que la escena entre Alex y las muchachas termina dando lugar a una nueva menos “feliz” para nuestro protagonista. La música permanece hasta la aparición de Alex en el 28:18.

SEGUNDA PARTE

En la segunda parte Rossini abre y cierra con el movimiento Andante de su Obertura de *Guillaume Tell*, el prelude, que en ambos casos significa el comienzo de una nueva etapa para Alex: en el primer caso el encarcelamiento tras el asesinato de la mujer de los gatos, y en el segundo el abandono de sus padres y el camino hacia una nueva vida plagada de venganzas por parte de sus víctimas del pasado.

Primera escena (45:35 – 46:20)

En el minuto 45:35 aparece un plano aéreo de la cárcel en conjunción con el prelude de la Obertura de *Guillaume Tell* de Rossini (movimiento lento, con las cuerdas graves del violoncello en los primeros compases seguidos de un ascenso hacia las cuerdas agudas). Se nos presentan diversas funciones. En primer lugar, una función local referencial al inscribirnos en un espacio físico aéreo mediante el ascenso en la altura de las notas graves de los ya mencionados violoncellos hacia los agudos. Todo esto en valores largos acompañando el movimiento lento de la cámara. Debido a las mismas características musicales de timbre y tempo, se puede captar la función expresiva empática que nos introduce en la piel de Alex, quien comienza a hablar (45:43) en sincronía con la entrada del bajo en pedal sostenido y con valores largos con tono lúgubre y triste. Aquí se capta lo trágico de la función expresiva (también narrativa al inscribirnos en la situación).

En el 46:00 cambia el plano hacia el interior de la cárcel mientras Alex continua explicando su situación, captándose el tono amargo y triste en su voz. La música de Rossini juega un papel estructural como nexo entre ambos planos y termina disolviéndose cuando la voz del narrador calla para dar paso a los diálogos entre los funcionarios de la cárcel antes de que entre Alex en el minuto 46:20. Solo el espectador puede captar lo que el protagonista siente, no solo por la forma de narración en la que él mismo lo expresa, sino también por el subrayado dramático que aportan las piezas musicales. Su comportamiento es frío y sus relaciones con las personas son distantes, predominando el sarcasmo y la apatía.

Segunda escena (1:28:24 – 1:33:20)

Tras la tensión en el ambiente producida por el rechazo de los padres de Alex a su hijo, comienza a sonar de nuevo en el 1:28:24 la obertura de *Guillaume Tell*. Se puede captar el tono triste, melancólico y de abandono en la yuxtaposición entre música e imagen, la inestabilidad en el sonido del violoncello, el cual abarca dos octavas de registro en un ágil movimiento de ascenso de tono en valores de corcheas. La función expresiva anímica traslada al espectador a la emoción interna del protagonista: sentimos el desarraigo del abandono y, a pesar del daño que causó él previamente, ahora sentimos empatía. Con el redoble del tambor Alex se levanta y toma la decisión de abandonar a su familia, siempre con el desarraigo que le invade. Aquí captamos de forma narrativa esta disposición, aunque también expresiva, logrando el espectador entrar en contacto con su decisión.

En el 1:32:10 la escena cambia de plano y Alex ahora se sitúa en el exterior caminando por la orilla del Támesis acompañado por un travelling lateral mientras sigue sonando la pieza de Rossini como nexo estructural para no romper con la lógica narrativa. La música siempre melancólica de los violoncellos durante el movimiento andante de la obertura acompaña sus pasos y su estado de ánimo. Durante unos segundos Alex desvía la mirada hacia el puente mientras escuchamos motivos descendentes en el violoncello, como si algo estuviese sucediendo en su interior. La música puede ser entendida de forma narrativa como elipsis, al avisarnos acerca de una parte del guion que no puede ser explicada, es decir, aporta contenido implícito y que no puede ser deducido solo con la imagen. También puede considerarse que aporta una función expresiva en cuanto al contenido anímico del protagonista, en cuanto a lo que se halla en su interior solitario y destrozado.

Es elemental entender en el minuto 1:32:43 el zoom hacia el rostro de Alex en un primer plano, el cual nos interna en sus pensamientos, alejados del paisaje que parece observar. La función expresiva de la música está reforzada por el motivo inicial del violoncello seguido del trino de cuatro compases, cuya tensión nos lleva a entender qué está sucediendo en el interior de Alex. Manteniéndose la función expresiva, este trino une el plano de Alex con el siguiente (1:32:48). En este aparece un zoom en contrapicado hacia el agua del Támesis, remarcando sutilmente la idea de suicidio. Para Alex ahora esto significaría la liberación tras el abandono, motivo por el cual Kubrick incorpora en la banda sonora sonidos de gaviotas simbolizando esta libertad buscada. La tensión desaparece tras esta intervención de las aves, y el anciano ebrio de la primera parte hace acto de presencia, volviéndose a utilizar el motivo inicial del violoncello. Desciende la intensidad mostrándonos cómo Alex sale del ensimismamiento y reacciona ante la petición del anciano. De esta forma, la segunda parte del film finaliza junto con la música de Rossini y comienza la etapa de las venganzas que Alex habrá de sufrir por parte de todas sus víctimas.

3.5 *Pomp and Circumstance*: contexto y funciones

Sir. Edward Elgar se muestra en el film únicamente en la segunda parte con la primera marcha en Re mayor (1901) de su obra *Pomp and Circumstance* durante la visita del ministro a los presos, momento en el que elige a Alex para participar en el Tratamiento Ludovico. En la siguiente escena vuelve a hacer acto de presencia dicha pieza, pero en este caso con el cuarto movimiento en Sol Mayor (1907), mientras Alex es trasladado al centro Ludovico.

Pomp and Circumstance fue compuesta para la coronación del rey Eduardo VII, donde se trata de nuevo el tema de la libertad. Hay que reflejar que la música de este compositor sirvió de propaganda para el Imperio Británico, como vemos en la última escena del propio film, donde los medios de comunicación engañan a la población mediante falsa información basada en un engaño muy poco ético. Code realiza una afirmación fundamental a la hora de entender el significado intrínseco de una banda sonora aparentemente aleatoria:

La apropiación indebida de los medios por el gobierno para validar y desinfectar sus actividades más atroces, está ampliamente demostrada por el uso de Stanley Kubrick de la música inocentemente patriótica de Elgar en representación de la película sobre la opresión institucionalizada. [...] Es precisamente este tipo de certeza sobre música y

moral la que se manifiesta a través de la yuxtaposición audiovisual en el corazón de esta película.”¹⁴³

El nombre de la obra *Pomp and Circumstance* es extraído del Acto III, escena III de *Otelo*¹⁴⁴ (tragedia inglesa de William Shakespeare: “Pride, pomp, and circumstance of glorious war”¹⁴⁵). Es muy probable que Kubrick conociese este dato, pues son dos las casualidades que no pueden pasar inadvertidas: en primer lugar, el protagonista Otelo se suicida en la obra, al igual que Alex también lo intenta. La segunda casualidad es la aparición en la obra de *Otelo* de un personaje llamado Ludovico, como la técnica de adiestramiento conductista de *La naranja mecánica*. Al igual que en la obra de Purcell, la marcha número uno de *Pomp and Circumstance*, es “música procesional utilizada para ocasiones solemnes, como graduaciones, coronaciones, ceremonias de investiduras...”¹⁴⁶

Cuando mencioné el tema recurrente de la libertad, en esta pieza se hizo evidente tras la adaptación en 1902 de la letra de *Land of Hope and Glory* a la melodía de *Pomp and Circumstance* de Edward Elgar. La cuarta marcha de la obra del compositor también adaptó posteriormente un texto (1940) cuyo mensaje expresa que todo hombre ha de ser libre, argumento fundamental defendido en la propia ética del film de Kubrick. Es paradójico que estas marchas suenen durante la presencia de la burocracia, elemento fundamental de la inhibición de la libertad del individuo. Sin embargo, es cierto que los dos momentos en los que aparece, primero cuando el ministro del interior ha de escoger al preso que participe en el tratamiento, y después cuando miembros del centro penitenciario y del centro médico realzan los trámites para el traslado del preso, significan para este una liberación, pues aún no conocía las consecuencias. Por este motivo, entendemos que la función primordial es la expresiva con el tono emotivo dirigido a la psicología de Alex, es decir, se siente libre mientras suena la marcha de la libertad. Para entender esta función hay que tener por lo tanto unos referentes culturales en cuanto al origen ideológico de la pieza.

¹⁴³ David J. Code, “Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange”, *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2, 340-344, 2004, p. 359, 360 (Trad libre: “The misappropriation of media by governments, to validate and sanitize their more heinous activities, is amply demonstrated by Stanley Kubrick's use of Elgar's innocently patriotic music in the film's portrayal of institutionalized oppression. [...] It is precisely this sort of certainty about music and morality that comes into question through the audiovisual juxtaposition across the heart of this film”).

¹⁴⁴ Seymour L. Benstock, *Did you know?: a music lover's guide to nicknames, titles, and whimsy*. (Trafford Publishing, 2013), p.158.

¹⁴⁵ William Shakespeare, ed. y trad. Gayle Holste, *Othello. Shakespeare made easy*. (Barron's Educational Series, 2002), p. 164.

¹⁴⁶ Seymour L. Benstock, *Did you know?: a music lover's guide to nicknames, titles, and whimsy*. (Trafford Publishing, 2013), p.158.

... podría parecer que el uso descaradamente satírico que Kubrick hace aquí de Elgar casi no pide una investigación hermenéutica. Sin embargo, dos consideraciones descuidadas pueden profundizar en la comprensión de la música en estas escenas. La primera se refiere al tema subtextual de la 'libertad' que ya observamos en los extractos del *Guillermo Tell*, ahora también discernibles dentro de estas selecciones de Elgar. De las cinco marchas de *Pomp and Circumstance*, Kubrick ha elegido las dos que recibieron textos poéticos después de la composición. [...] Las primeras frases del tema en su segunda cláusula son: "Tierra de Esperanza y gloria, Madre de la Libertad". El texto añadido a la cuarta marcha en 1940, después de la muerte de Elgar, ganó el apodo de "Canción de la Libertad": "Todos los hombres deben ser libres. / Marcha por la Libertad conmigo."¹⁴⁷

SEGUNDA PARTE

En el minuto 59:09 aparecen los primeros acordes de *Pomp and Circumstance* de Elgar. En conjunción con el sonido, encontramos un plano estático simétrico con punto de fuga típico de Kubrick. La música cumple una importante función estructural que dinamiza el lento proceso de entrada del ministro del interior en la prisión. Funciona de forma significativa ideológica anticipando la libertad de Alex (teniendo en cuenta los códigos culturales de la marcha, es decir, revelando el verdadero significado de la imagen a través del significado implícito en la propia obra musical), aunque también es cierto que puede entenderse como un guiño irónico con respecto a esa "falsa libertad". La función estética está presente en el ritmo marcial, introduciéndonos en el momento en el que se inscribe la pieza, pues acompaña al séquito estatal.

En el nuevo plano del patio (1:00:20) en el que aparecen los presos formando una fila, la pieza de Edward Elgar se apaga gradualmente, sirviendo de nexo estructural con el diálogo que llevará a Alex a la libertad tras una meditada casualidad. La intención de Alex es remarcada con la técnica de la gran angular en la que el protagonista aparece en primer término de perfil y distorsionado. El ministro recorre el patio hacia la cámara mientras mira a los presos y finalmente se decide que será Alex quien servirá para el experimento conductista del nuevo Tratamiento Ludovico.

¹⁴⁷ David J. Code, "Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange", *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2, 340-344, 2004, p. 358. (Trad. Libre: "...it might seem that Kubrick's blatantly satirical use of Elgar here hardly calls for hermeneutic inquiry. But two neglected considerations can deepen understanding of the music in these scenes. The first concerns the subtextual theme of 'liberty' already glimpsed in the Guillaume Tell excerpts, now discernible within these Elgar selections as well. For from the five Pomp and Circumstance marches, Kubrick has chosen the two that were given poetic texts after composition. [...] The first states the theme in its second clause: 'Land of Hope and Glory, Mother of the Free'. The text added to the fourth in 1940, after Elgar's death, won it the nickname 'Song of Liberty': 'All men must be free. / March for Liberty with me.'")

En el minuto 1:04:45 *Pomp and Circumstance* aparece de nuevo, en este caso la cuarta marcha. Alex es transportado al centro de orientación médica Ludovico. La música asume la función estructural de nexo entre lo que sucede en la escena mientras entendemos la función expresiva del sentimiento de libertad en la mente de Alex, sin poder adivinar que la libertad se convertirá en su propia cárcel y castigo.

3.6 *Scheherezade*: contexto y funciones

Continúo con Rimsky Korsakov y su obra *Scheherezade*, de 1888. Esta obra es concebida como una suite sinfónica, arreglada como ballet y representada en esta forma en 1950 en Leningrado.¹⁴⁸ Esta suite se compone de cuatro movimientos: el primero es el que aparece en *La naranja mecánica*: “The sea and the Sinbad’s ship: Largo e maestoso”. La pieza Rimsky Korsakov aparece una única vez en el film durante la escena onírica en la que Alex se recrea mientras está leyendo la Biblia. Tanto la fantasía violenta como la sexual están musicalizadas con esta pieza.

SEGUNDA PARTE

Primera escena (53:43 – 55:15)

La pieza de Korsakov es introducida por un sonido que simula el ulular del viento en el 53:43, lo cual, de forma descriptiva evocadora a la vez que estructural, nos introduce en el ambiente onírico. Una gran angular muestra a Alex evadiéndose mientras lee “el gran libro”. La música de Korsakov aparece en sincronía con la primera imagen del sueño, o más bien, del pensamiento de Alex. Sirve para revelar los sueños de Alex con función expresiva. La función narrativa, introducida con toques musicales en los que predomina el sonido grave de los vientos, nos permite captar la solemnidad del acto en el que Jesucristo porta su cruz mientras recibe los latigazos de los romanos. Descubrimos con un travelling lateral que el romano que flagela a cristo es el propio Alex, con lo que la función narrativa de la solemnidad de la pieza se convierte en una función expresiva de marcialidad, teniendo una misma sonoridad pero diferentes afectos y efectos sobre el oyente.

En el 54:17 vuelve a mostrarse a Alex en la vida real, en prisión, sentado, leyendo y en actitud de evasión. Aquí la pieza funciona como un nexo estructural en el que se integran ruidos de caballos y de espadas chocando. En el 54:23 se capta de nuevo una

¹⁴⁸ Gerald Seaman, *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov: A Research and Information Guide*. (Routledge, 2014), p.146.

nueva imagen onírica que nos conduce al degüello de inocentes por parte de Alex, ya sin el acompañamiento musical pero con Alex narrando y el sonido de fondo de la lucha que se muestra en la imagen.

En el 53:40 se registra un cambio de plano que nos lleva a la escena en la que “bebían su vino hebreo y se iban a la cama con las criadas de sus esposas”, como narra el propio Alex. En el momento en que termina la primera frase, aparece la melodía de *Scheherezade*, en este caso evocando de forma más onírica lo expresado en la imagen mediante una melodía ascendente del solo del violín de forma responsorial junto con el arpa, la cual utiliza motivos de acordes desplegados ascendentes y descendentes. Esto nos lleva a considerar la función expresiva anímica, logrando internarnos en el interior psicológico de Alex, en el cual predomina una imagen de paz basada en una abstracción de la realidad. Valores cortos y largos se intercalan en el violín mientras un travelling retrocede mostrando el escenario gradualmente. En este breve lapso predomina la función expresiva, o más concretamente, la función prosopopéyica descriptiva, pues se logran captar los pensamientos internos de Alex. El hecho de que el carácter de la música se pueda asociar a determinadas expresiones psicológicas internas es subjetivo y está asociado a lo cultural; sin embargo, dentro de nuestra visión occidental, el ascenso melódico de los violines y los acordes desplegados del arpa nos permiten entender esta evasión gradual.

En el minuto 55:10 aparece la imagen de Alex de nuevo en la cárcel. Aun suena *Scheherezade* como nexo estructural en cuanto a la gradual salida de su ensimismamiento mientras se escuchan los pasos de alguien que se aproxima. En el 55:15 el cura devuelve a la realidad a Alex, quien abre los ojos al tiempo que desaparece la melodía de Korzakov.

3.7 *Timesteps* (1:08:28 – 1:11:42)

Esta pieza compuesta *ex professo* de Wendy Carlos aparece a partir del minuto 1:08:28 durante el proceso de condicionamiento, mientras Alex aparece amarrado a una butaca del cine viendo películas. La melodía transmite la angustia con una función en primer lugar narrativa al anticipar mediante sonidos atonales, indefinidos y misteriosos la tortura psicológica a la que va a ser sometido Alex. Los sonidos creados por el sintetizador imitan el timbre del theremin; del coro con las voces huecas, lentas y modificadas de forma confusa; de percusiones sin definir, vientos imprecisos y otros sonidos que se mezclan en la sonoridad extravagante y psicodélica. Todas estas características musicales, mediante una función prosopopéyica descriptiva, confieren un estado de ánimo basado

en la ambigüedad difusa en la que se encuentra Alex, una situación de desconocimiento ante los hechos que se van a presentar.

La función estética está presente en la combinación de esta sonoridad moderna, casi dodecafónica, con la imagen extravagante que se nos muestra, donde el protagonista aparece atado a una butaca con una camisa de fuerza, con un aparato en su cabeza que parece medir sus movimientos neuronales y con un instrumento que mantiene abiertos sus ojos mientras a su lado apreciamos la presencia de un médico que evita que sus ojos se sequen mientras Alex observa las extrañas escenas plagadas de ultraviolencia que se proyectan en la pantalla. La intensidad de la pieza aumenta gradualmente, lo que nos transmite una tensión psicológica creando esa emoción en el espectador mediante la función emocional, logrando convertirnos en los propios protagonistas mediante lo envolvente del ambiente lóbrego y pesadillesco en el que predominan las sombras y las batas blancas de los médicos.

La música junto con las imágenes mostradas en la pantalla del cine tiene varias funciones: en primer lugar, una función impresionista que se distancia de la acción narrada, es decir, no se implica ni nos muestra ninguna característica de violencia explícita, pues el carácter de la pieza, como ya he explicado, es más bien psicológico, sin subrayar el contenido dramático de violencia física explícita. En segundo lugar también sirve como nexo estructural el hecho de la modificación de la percepción del tiempo, donde los sonidos agudos estridentes y repetitivos hacen sentir la escena eterna. De nuevo funciona de forma estructural (o narrativa) entre las diferentes secuencias que aparecen en la pantalla ficticia, y de esta forma logra que la percepción del tiempo, el lugar y la lógica discursiva tengan un enlace y no se muestren abruptas en los cambios.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el film es una continua referencia al estado psicológico de Alex, por lo que la pieza concebida *ex professo* probablemente no busque una relación con la imagen de la pantalla, sino con el terror que está a punto de invadir al protagonista por dentro, logrando subrayar dramáticamente con una función expresiva la identificación del espectador con Alex, que en un principio parece tranquilo y receptor. Dentro de la función de metatexto logra añadir este significado externo, pues lo que captamos a través de la empatía no se halla en el guion, es decir, nos avisa del terror que aún no siente, pero que está a punto de surgir. Es decir, lo que captamos es solo una suposición generada a partir de agentes externos en su combinación. En la escena de violación de una joven, que en un principio debería agradar al protagonista, parece que comienza a incomodarle, lo cual es captado a través de una función prosopopéyica

descriptiva de la música. Es decir, la música adquiere otro carácter marcado por un pedal sintetizado junto con un motivo repetitivo que recuerda a un continuo chirriar, manteniendo la tensión y el carácter agobiante de la escena interminable. El propio médico expresa que la droga suministrada en el individuo “le producirá una parálisis aparentemente mortal unida a un profundo sentimiento de terror y desamparo”. La música refuerza de forma significativa este sentimiento, además de captar de forma expresiva empática mediante las notas lúgubres y angustiosas el estado que llevará a Alex a sentir la muerte en su interior.

3.8 Otras piezas no “clásicas”

A pesar de que el tema escogido se centra en analizar la música clásica en la imagen del film, he decidido incluir brevemente las piezas de música popular que aparecen debido a la importancia argumental que suscitan.

- Otra canción significativa es *Singin' in the rain*, cuyo origen de publicación se sitúa en 1929, con letra de Arthur Freed y música de Nacio Herb Brown. La primera versión fue interpretada por Doris Eaton Travis en 1929, y después ese mismo año fue representada en el film *The Hollywood revue*. Sin embargo, salta a la fama en 1952 con la representación de Gene Kelly en la película *Singin' in the rain*.¹⁴⁹

El hecho de ser introducida esta pieza en la banda sonora musical de *La naranja mecánica* puede mostrar de forma empática lo que el protagonista siente mientras comete actos de ultraviolencia; o quizá de forma anempática, lo que el genere distanciamiento en el espectador al observar una escena deplorable, plagada de violencia explícita, en la que Alex viola a una mujer.

En la escena de la violación, el brillo, los colores brillantes, las formas florales, el ballet- como los movimientos-, y la canción – a lo largo de *Singin in the Rain*, todo ello contribuye a crear una impresión de percepción global de la alegría traicionera. Esta impresión entra en conflicto con los estímulos acústicos, mímicas y gestuales de terror y sadismo - caras desgarradas por el miedo y la lujuria, la cámara, el enfoque, la puesta en escena y el montaje.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Timothy Corrigan, Patricia White, *The Film Experience, An Introduction: Arts, Performing arts*, 3ª ed. (Cram101 Textbook Reviews, 2015), cap. 5: Listening to the cinema: The film sound.

¹⁵⁰ Jens Eder, “Feelings in Conflict: A Clockwork Orange and the Explanation of Audiovisual Emotions”, *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2. (Vol. 2, 66-84), 2008, p. 70. (Trad libre: “In the rape scene, brightness, brilliant colors, floral shapes, ballet- like movements, and the sing- along motive of “Singin’ in the Rain,” all contribute to create an overall perceptual impression of treacherous gaiety. This impression conflicts with acoustic, mimic, and gestural stimuli of horror and sadism—faces torn by fear and lust, camera, focus, staging, and montage”).

La misma canción es también entonada por Alex en dos ocasiones, ambas en el mismo lugar y en dos partes diferentes del film: la parte de Alex como agresor en la casa del escritor Mr. Alexander, y la parte de Alex agredido en el mismo lugar, sirviéndose de la canción de pop como elemento delator (10:51 y 1:43:00).

La primera escena mencionada se trata de una performance de Alex imitando al actor, cantante y bailarín Gene Kelly mientras procede al ataque de Mr. Alexander y a la violación de su mujer, mostrando la frialdad de sus actos sin moralidad y la diversión desde su punto de vista. Las funciones en esta primera aparición son puramente expresivas en tanto en cuanto el actor se sirve de la música para disfrutar de la violencia, mientras que en la segunda aparición muestra de forma no solo expresiva la situación de la comodidad del protagonista con la situación, sino también de forma estructural el enlace en el nivel argumental y dramático del film, al ser el elemento que le lleva a su propia destrucción al entonarlo de nuevo accidentalmente. Es decir, el hilo conductor que permite avanzar la acción es el elemento musical, alterando el orden de las cosas de forma perjudicial para Alex.

El acierto de la secuencia muestra cuán bien fundada está la confianza que Kubrick tiene en lo que él llama el “periodo crucial de ensayo” de una escena, su “PCE”. El “PCE” es el tiempo que dedica a trabajar con el reparto. [...] Llevaban dos días de inactividad, cavilando Kubrick y sus actores sobre la escena de la violación, cuando de pronto, por mera intuición, el director preguntó a Malcolm McDowell [...] si sabía cantar y bailar. El actor contestó que podía, [...] y Kubrick telefoneó [...] dando instrucciones a Warner Bros para que comprase los derechos cinematográficos de *Cantando bajo la lluvia*¹⁵¹

La canción aparece de forma integrada al significar un punto fundamental en la articulación del guion, a través de la cual se puede lograr una lógica narrativa al ser esta canción la que delata al protagonista ante el escritor Mr. Alexander.

-Se introduce igualmente en *La naranja mecánica* un tema popular del grupo de folk psicodélico Sunforest¹⁵² *I wanna marry a Lighthouse Keeper*. Interpretado por Erika Eigen, suena en la radio en el momento en que Alex llega a casa tras su liberación, en el minuto 1:24:42. Las funciones estructural y narrativa nos permiten observar la escena desde el punto de vista de Alex, enmascarando la ausencia de diálogos y de esta forma unificando la continuidad argumental. Alex recorre la casa y nos muestra los decorados

¹⁵¹ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*. (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), p. 280, 282.

¹⁵² Sunforest estuvo activo entre 1969 y 1973. Formado por Terry Tucker, Erika Eigen y Freya Hogue. Solo graban un álbum de estudio, “Sound of Sunforest”. Extraído de: Bruce Eder, Artist Biography, *Allmusic.com*, última visita el 8-06-2016, <http://www.allmusic.com/artist/sunforest-mn0001192507/biography>.

decadentes, triviales y sin gusto. Está claro que la función estética también juega un importante papel al introducirnos en este ambiente, en el que predomina lo vulgar acompañado por esta canción ordinaria y simple en contraste con la música clásica culta que predomina en la banda sonora musical. La positividad de la melodía en la que suena una voz femenina engolada junto con una melodía repetitiva contrasta con el tono amargo de la escena, en la que Alex va a descubrir que es rechazado por su propia familia.

Del mismo grupo, Sunforest, se introduce además un tema instrumental con reminiscencias renacentistas, *Overture to the Sun*, que el propio Terry Tucker arregló para ser introducido en el film. Este tema aparece representado en el minuto 1:18:29 durante la escena teatral en la que se demuestra que el método Ludovico ha resultado satisfactorio en Alex, mostrando la ironía que marcará toda la tercera parte del film: Alex como mero ente agredido. La función estética nos introduce en el ambiente teatral mediante la sonoridad cortesana, permitiendo realzar el dramatismo irónico. Si en anteriores piezas veíamos cómo la música era el reflejo de la psicología o del estado de ánimo de Alex, en esta pieza vemos precisamente lo contrario. Esto se debe a la costumbre del espectador de intentar captar el interior del protagonista, lo que nos permite empatizar él en un contraste con respecto al resto de la banda sonora musical. Sentimos que esa pieza no encaja por su anempatía con lo que Alex siente. Una pieza alegre, cortesana, renacentista, con timbres agudos y cálidos de flautas, no tiene cabida estética en una escena en la que el protagonista sufre las consecuencias de un error en la ética y en la ciencia del ser humano.

3.9 Beethoven, *La Novena Sinfonía*: contexto y funciones

La Novena Sinfonía de Beethoven es una pieza particularmente vinculada al argumento de esta película. Al igual que *Pomp and Circumstance* fue emblema del patriotismo inglés, esta sinfonía fue empleada como símbolo de la revolución en Francia y representó los idearios revolucionarios, terminando por convertirse en la seña de identidad de la democracia occidental.

La descripción de Quinet sobre el final de la novena sinfonía como "la Marsellesa de la humanidad" inició una tradición de interpretaciones francesas que continuaron en 1905 con la descripción de Georges Pioch de la "Oda a la alegría" como "la Marsellesa de las sociedades regeneradas y hermanadas que están por venir". "Para Quinet y Pioch, la Novena Sinfonía no era alemana, sino que pertenecía al mundo. [...] Fue en Francia,

entonces, que se sentaron las bases para el papel especial que la Novena Sinfonía tiene hoy en día como símbolo de la democracia occidental.¹⁵³

También fue símbolo nazi de forma desvirtuada y descontextualizada, pues los objetivos de democracia y libertad se transformaron en ideales basados en la superioridad de la raza aria:

En 1938 una representación bajo la dirección de Hermann Abendroth fue uno de los puntos altos de la Reichsmusiktag Dusseldorf, que estaba destinado a convertirse en un escaparate anual de la cultura musical nazi; en 1942 Furtwängler llevó a cabo una actuación como parte de las celebraciones del cumpleaños de Hitler. "La asociación mejor documentada de la Novena Sinfonía con el totalitarismo, sin embargo, proviene de la República Popular de China. Una gran controversia se desarrolló a partir de las acusaciones, hechas en el momento de la revolución Cultural, que la música de Beethoven - y la Novena Sinfonía sobre todo, representaban el capitalismo y por lo tanto los valores reaccionarios.¹⁵⁴

Entrando en las cuestiones referentes al film, es un hecho quizá demasiado casual el que Kubrick introduzca *Oda a la alegría* de Beethoven y *Guillaume Tell* de Rossini, pues ambas obras contienen texto de Friedrich Schiller, y encarnan el emblema de la libertad. Recordemos que la libertad y el libre albedrío son la esencia del argumento de *La naranja mecánica*. Sin embargo, es cierto que con la utilización de piezas que aluden a conceptos de esta magnitud en este film en concreto, Kubrick busca llevar al espectador a un continuo cuestionamiento acerca de los valores de que carecen los diversos personajes del film, tanto autoridades como ciudadanos de a pie. "La película expresa el lenguaje figurado de la violencia Beethoven y al mismo tiempo pone en duda la estabilidad del valor musical en una eficaz construcción paralela de las preguntas centrales de la película sobre el libre albedrío, el control del gobierno, y la criminalidad"¹⁵⁵.

¹⁵³ Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony, Número 9*. (Cambridge University Press, 1993), p.95 (Trad. Libre: "Quinet's description of the Ninth Symphony finale as 'the Marseillaise of humanity' initiated a tradition of French interpretations' that continued in 1905 with Georges Pioch's description of the 'Ode to Joy' as 'the Marseillaise of the regenerated and brotherly societies which are to come'." For Quinet and Pioch, the Ninth Symphony was not German; it belonged to the world. [...] It was in France, then, that the foundations were laid for the special role the Ninth Symphony has today as a symbol of Western democracy").

¹⁵⁴ Cook, *Beethoven*, p.95 (Trad libre: "In 1938 a performance under Hermann Abendroth was one of the high points of the Dusseldorf Reichsmusiktag, which was intended to become an annual showpiece of Nazi musical culture; in 1942 Furtwangler conducted a performance as part of Hitler's birthday celebrations." The best documented association of the Ninth Symphony with totalitarianism, however, comes from the People's Republic of China. An extended controversy developed out of accusations, made at the time of the Cultural Revolution, that Beethoven's music — and the Ninth Symphony above all represented capitalist, and therefore reactionary, values."

¹⁵⁵ Kate McQuiston, *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. (OUP USA, 2013), p.3 (Trad. Libre: "The film voices the trope of Beethoven violence and at the same time casts

Por otra parte, como apunta David J. Code con respecto a este significado de la música de Beethoven en el film:

Una reevaluación más equilibrada descubre, en el rico y variado guion de la película, así como sus ecos de la tradición audiovisual más reciente, un desafío a escondidas de la idea - propuesto de manera generalizada entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX - de que el canon musical austro alemán es excepcionalmente noble o, excepcionalmente brutal, o ambos. La misma reevaluación, por último, ayuda a abrir de nuevo la película más allá de los tópicos y preocupaciones sociopolíticas de su momento histórico en la posguerra, y ayuda a restaurar en él las más profundas y eternas preguntas acerca de la 'personalidad humana' que Kubrick siempre buscó enfatizar.¹⁵⁶

Las manifestaciones en el film del segundo y del cuarto movimientos son en su mayoría en forma diegética, y en cada aparición Alex lo menciona. En la primera parte se capta su predilección por el compositor alemán y en concreto por la *Novena Sinfonía*, entrando en éxtasis oníricos con su escucha. En la segunda parte, a través de la técnica conductista Ludovico, el cuarto movimiento se convierte en su principal enemigo, aunque contra su voluntad. Cuando es "libre", las venganzas de sus víctimas encuentran en este movimiento su punto débil, y buscan destrozarle utilizándolo. La coda de la película expresa cómo Alex se ha curado y cómo puede escuchar de nuevo a Beethoven, volviendo a alcanzar éxtasis místicos y mostrando la circularidad del film.

PRIMERA PARTE

Beethoven, a pesar de ser la figura fundamental a la hora de entender el argumento, aparece únicamente tres veces en esta primera parte (sin contar con el timbre de la casa del escritor que entona las cuatro primeras notas de la *Quinta Sinfonía* en la casa del escritor).

Primera escena (14:09 – 14:36)

El Cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* (*Oda a la alegría*) aparece diegéticamente en el minuto 14:09 entonado por una soprano mientras los drugos se hallan en el Korova Milkbar tras haber realizado sus fechorías. Purcell deja de sonar y la mujer entona el

doubt on the stability of musical value in an effective parallel construction of the film's central questions about free will, government control, and criminality").

¹⁵⁶ David J. Code, "Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for A Clockwork Orange", *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2, 340-344, 2004, p. 344. (Trad libre: "A more balanced reappraisal discovers, in the film's richly varied underscore as well as its echoes of more recent audiovisual tradition, a sly challenge to the idea – so pervasively propounded between the mid-nineteenth and mid-twentieth centuries – that the Austro-German musical canon is exceptionally noble, or exceptionally brutal, or both. The same reappraisal, finally, helps to reopen the film beyond the topical, sociopolitical concerns of its postwar historical moment, and restore to it the deeper, eternal questions about 'human personality' that Kubrick always sought to emphasize").

himno. La narración de Alex sobre su exaltación interna está en la misma intensidad que la voz de la soprano, lo cual nos muestra la función prosopopéyica descriptiva en la que Alex vuelve a notar la sensación del éxtasis. La función expresiva subraya el sentimiento emotivo del protagonista al escuchar su pieza predilecta. Tras este breve paréntesis, en el 14:37 vuelve a aparecer Purcell y de nuevo captamos la tensión recurrente.

Segunda escena (18:07 – 21:28)

De nuevo diegéticamente, en su regreso a casa, Alex introduce una cinta de la *Novena Sinfonía* en su casete, sonando en alta fidelidad el *Segundo Movimiento* mientras Alex entra en un éxtasis producido por la música de Beethoven. Con una función significativa observamos un poster en el que aparece el busto de Beethoven en sincronía con el *fortissimo* de las primeras notas de las cuerdas sonando en octavas, confirmando además un dramatismo remarcado por el zoom hacia el primer plano del rostro de Beethoven. Es decir, también la función expresiva nos transmite la gravedad para introducirnos en las siguientes imágenes junto con la cinemática que subraya la acción que presenciamos. La habitación de Alex se muestra teñida con las notas de la sinfonía. La propia intensidad de la pieza guía a la cámara para mostrar la intensidad en las imágenes, proporcionando una sincronía entre ambas de forma estructural cinemática, captándose la fuerza significativa de lo descrito.

En el 19:10 Alex expresa: “Mientras escuchaba vi imágenes maravillosas”. El primer plano de Beethoven da paso al siguiente plano onírico. En él se revelan las imágenes devastadoras y catastróficas que Alex contempla en sus adentros en sincronía rítmica pero en contraste con respecto a la línea melodiosa de la *Novena Sinfonía*. Es decir, la música en esta secuencia desempeña una función prosopopéyica descriptiva, y de esta forma captamos la majestuosidad de las imágenes mentales de Alex, quien alcanza el éxtasis mientras escucha la música de Beethoven.

En el 19:23 la madre de Alex aparece en la nueva escena y se hace escuchar sobre la *Novena Sinfonía* al dirigirse a su primogénito, de forma que la pieza funciona de manera estructural. La Novena continúa sonando en los aparentes resquicios cadenciales que en el 19:38, dentro del cuarto de Alex suenan como una nueva recapitulación. Este Segundo Movimiento continúa en la siguiente secuencia en la que se produce el intercambio dialéctico entre sus padres, sirviendo de nexo estructural. La pieza de Beethoven sigue salpicando la escena en un plano entero en el que se nos muestra el modernismo estético, el futurismo frío que baña la estancia de los padres de Alex (muy

diferente de su habitación, más lineal y menos colorida, más clásica de alguna forma). El hecho de presentar una música con unos motivos tan expresivos y dinámicos en una escena en la que no transcurre ningún acto remarcable evidencia una función anempática muy presente en el film, permitiendo al espectador observar y juzgar objetivamente cada situación. En el minuto 21:28 la pieza queda inacabada, sin resolver, lo cual de forma estructural nos introduce directamente en el diálogo que se produce entre el asesor postcorrecional y Alex.

Tercera escena (24:53 – 27:05)

El cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*, modificado con el sintetizador por Wendy Carlos, aparece de nuevo en el minuto 24:53 de forma incidental, a pesar de la ambigüedad, en la tienda de discos a la que acude Alex. Esto permite establecer mediante una función estética lo erudito y a la vez la frialdad y el futurismo de la escena, con un decorado de colores y reflejos psicodélicos que viste la tienda de discos. Lo expresivo anímico se muestra cuando captamos la tranquilidad, comodidad y libertad que en estos momentos siente Alex al pasear por la tienda.

SEGUNDA PARTE

Primera escena (1:12:37 – 1:16:10)

La función estética predomina en esta nueva aparición del Cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* modificada con sintetizador. Esto se debe al efecto desconcertante de extrañeza que causa el sonido real modificado, como si sonase dentro de una caja de música, mientras en la pantalla del cine de forma contrastante y chocante, el protagonista observa un desfile Nazi.

La sincronización con los pasos marciales de los soldados funciona de forma estructural cinemática, pues subraya este movimiento marcial entrando cada paso en los ritmos fuertes de cada compás. El hecho de introducir una pieza modificada con un sintetizador sobre una imagen en blanco y negro de una marcha militar nos indica la función narrativa de la música y a la vez lo anempático de la descontextualización de la pieza, la función ideológica. El espectador, que en este caso es Alex, debería captar de forma objetiva el contenido de las imágenes, como lo hacía el espectador en otras escenas con música anempática. Sin embargo, debido a la utilización de esta pieza en concreto, Alex se introduce en los hechos y de esta forma afecta al espectador real de manera expresiva en tanto que logramos sentir empatía al captar la aberración de la utilización de

una obra maestra asociada a uno de los mayores crímenes de la historia de la humanidad. La letra es un himno a la libertad a través de la alegría y la positividad que anima al ser humano a unirse en un común abrazo, mientras que la imagen que acompaña sobre el régimen dictatorial Nazi supuso la ruptura con toda libertad. Conociendo este hecho captamos la función narrativa sobre los hechos. Kubrick juega con la psicología del espectador, como también veremos en *Pomp and Circumstance* de Edward Elgar. El sonido pesadillesco de la modificación de la pieza parece jugar con el espectador creando una imagen ilusoria.

En el minuto 1:13:28 se muestra un primer plano de Alex y la pieza modificada reduce su intensidad, manteniendo de manera estructural el sentido unitario de lo mostrado en la imagen. Dado que esta pieza también asume una función expresiva, el espectador siente de forma más acusada el sufrimiento al que está siendo sometido el protagonista, especialmente cuando grita su dolor angustioso en el minuto 1:14:02. El grito de horror es acentuado por la melodía tétrica de la pieza modificada, la cual recalca ese sentimiento destructivo y asume una función de subrayado dramático.

En el 1:14:58 se subraya el dramatismo de forma expresiva tras los últimos motivos recurrentes del sintetizador que dan paso, junto con el diálogo del médico, al clímax de la obra, momento en el que se entona la letra de la Oda. De esta forma, podemos entender varias funciones dependiendo el punto de vista que utilicemos. Por un lado, puede funcionar de forma expresiva en cuanto a la situación psicológica y física de encarcelamiento en la que se encuentra Alex con respecto a la libertad que subyace a la pieza expuesta. Por otro lado, desde un punto de vista externo a Alex, captando su diálogo en el que repudia la ultraviolencia, podemos entender que el acompañamiento musical asume una función narrativa-expresiva, pues participa activamente en lo que Alex expresa, además de subrayarlo dramáticamente. En todo caso, la música se vuelve una vez más contra el protagonista. La escena finaliza con un corte abrupto de la melodía que da paso a una nueva parte dos semanas después en la que Alex ya es “libre” físicamente, aunque sin libertad de elección.

TERCERA PARTE

Hay que tener en cuenta que en la tercera parte la violencia contra Alex, que antes era psicológica, se torna física, en forma de venganza por parte de sus víctimas. Sin embargo, en la aparición diegética de la pieza de Beethoven, el principal cometido subyace a la terapia a la que fue sometido, siendo utilizado para atacarle y torturarlo psicológicamente.

En esta parte en particular el espectador siente más empatía con el protagonista, pues tras haber sufrido los peores ataques físicos, ahora ha de enfrentarse a su peor enemigo: *La Novena Sinfonía*.

Primera escena (1:53:27 – 1:56:19)

En el minuto 1:53:27, tras una elipsis espacio temporal, el primer plano de Alex en la nueva escena aparece junto con los primeros acordes en alta definición del segundo movimiento de *La Novena sinfonía*, de forma diegética y con un volumen extremadamente alto, introduciendo el elemento de tensión. El hecho de que esta pieza suene lejana y en eco, nos cuenta que los altavoces se hallan en otra habitación, es decir, adquiere una función local referencial (música diegética elidida). Este hecho permite una sonoridad pesadillesca, con un sonido onírico que de forma expresiva nos introduce en la sensación de malestar, de desarraigo, de desorientación y más tarde de impotencia en que se encuentra el protagonista, quien comienza a sufrir arcadas al escuchar esta música. El sonido se muestra cada vez más distorsionado, puesto que el estado mental de Alex está en el límite del dolor desesperado, lo cual remarca la función expresiva empática, pudiendo situarnos en el lugar del protagonista, sintiendo su sufrimiento atormentado.

En el 1:54:40 hay un cambio de plano en el que aparece el escritor Mr. Alexander escuchando los lamentos de Alex. Debido al empleo de esta sinfonía en concreto, logramos entender el cometido que se propone, es decir, por un lado, la venganza contra el sufrimiento que le causó en el pasado y, por otro, lado derrocar al actual gobierno al demostrar lo destructivo del Tratamiento conductista. Este testimonio, de alguna forma premonitorio, nos informa de la función prosopopéyica descriptiva en la que podemos entender cómo se revelan sus pensamientos, fortaleciendo el significado del guion que con el avance del film logramos averiguar.

De nuevo, un zoom hacia el rostro de Alex (1:55:43) mirando hacia la ventana e intentando escapar de los sonidos cada vez más huecos, distorsionados y enlatados de la *Novena sinfonía*, nos transmite su idea de suicidio. Todo esto a su vez nos indica la función de elipsis narrativa, pues la música en conjunción con todos los elementos analizados anteriormente sustituye esta parte del guion intuitiva basada en una suposición, en una sospecha, que terminará siendo la acertada. También aparece la función expresiva emocional, empatizando con el sentimiento de exasperación que se puede captar en el gesto derrotado de Alex. A partir del zoom, la pieza llega a ser imposible de identificar

debido a su creciente distorsión, lo cual de forma expresiva refleja la tortura psicológica del protagonista.

En el 1:56:15 la cámara describe el movimiento de Alex al lanzarse, remarcado por la función expresiva de esos últimos resquicios que nos introducen en la mente de Alex, ya vacía e inconsciente. El sonido, ya sin forma, desaparece en un pedal distorsionado. “La influencia de Ophuls, de la que tan orgullosamente daba cuenta, nunca inhibió a Kubrick. [...] La cámara, identificada con Alex, salta a través de la ventana en *La naranja mecánica*, como lo hace en la tentativa de suicidio de la modelo al final de *Le Plaisier*.”¹⁵⁷

Segunda escena (2:07:10 – 2:08:36)

La obra de Beethoven aparece finalmente en la última escena del film, la conclusión, el momento en el que Alex está curado y puede volver a escuchar la música de su compositor predilecto (2:07:10). Nuestro protagonista, aún en el hospital, curado de la tortura psicológica a la que había sido sometido, recibe la visita del ministro, quien le regala un reproductor con altavoces como símbolo del nuevo pacto. Aquí se inicia de forma ambiguamente diegética el final del Cuarto Movimiento de la *Novena Sinfonía*. La fuerte intensidad de la pieza establece un nexo con la emoción de Alex, remarcada con el coro al unísono en homofonía homorrítmica que exalta ese sentimiento de libertad, de poder y de vivacidad. Con una función estructural, la pieza acompaña la acción que remarca el movimiento y el dinamismo. La función expresiva empática nos sugiere un sentimiento de libertad, de alegría, de un nuevo estado de ánimo en Alex tras el sufrimiento vivido durante el condicionamiento y durante las escenas de venganza que tuvo que soportar.

En el 2:08:10 Alex entra en un éxtasis apreciable en su mirada abstraída que nos anuncia una nueva imagen onírica. Momentos antes de mostrarse la alucinación, la tensión del coro aparece ahora relajada, en valores largos junto con el gradual ensimismamiento de Alex, lo cual nos introduce estructuralmente en el nuevo plano y a la vez expresivamente de forma empática nos acerca al estado de contemplación y de comunión con su nueva libertad recuperada. Cuando comienza el éxtasis de su alucinación onírica, en el cambio de plano, captamos de nuevo la aparición del coro enérgico, en allegro. Esto nos muestra el uso de la música con una función prosopopéyica descriptiva, en la que la majestuosidad del coro de la Oda nos revela la emoción que está

¹⁵⁷ Bill Krohn, *El Libro de Stanley Kubrick*. (París: Cahiers du Cinema, El País, 2007), p.28.

sintiendo el protagonista. De nuevo la música permite al espectador ser también protagonista de las sensaciones que se muestran en la imagen de forma expresiva. En la mente de Alex aparece una escena sexual, en la que una serie de personajes con indumentarias victorianas le rodean y aplauden. Funcionando de forma narrativa y estructural, la música nos cuenta que Alex ya es libre y, completando la circularidad del film, vuelve a convertirse en el antihéroe al que le apasiona la ultraviolencia, las violaciones y la música de Beethoven.

4. CONCLUSIONES

La novedosa violencia explícita y la también novedosa violencia insinuada, la introducción de diálogos poco frecuentes y el significado que Kubrick lograba otorgar a las imágenes, permiten considerar *La naranja mecánica* como una obra maestra en la historia del cine. Otro elemento esencial en este magistral film es su banda sonora, empleada esencialmente, además de con una notable eficacia estructural, para enfatizar la narración de los hechos y adentrarse en la psicología del protagonista, confiriendo un tono onírico y rozando lo macabro. De ahí que, como he ilustrado en mi análisis detallado de las piezas de música clásica que permean dicha banda sonora, predominen las funciones expresiva y narrativa. Ambas están entremezcladas pues, como he explicado, lo expresivo es en gran parte el mundo interior del personaje; mientras que lo narrativo ha de explicar las andanzas de Alex, que en su mayoría están narradas desde su interior subjetivo.

Kubrick logra conferir una estética particular y siniestra a través del anacronismo de las piezas introducidas en la Banda sonora musical, no solo mediante el empleo del sintetizador favorecido por Wendy Carlos, sino también mediante la elección de obras maestras del Barroco o del Romanticismo, de la autoría de ilustres compositores como Purcell, Beethoven o Rossini que significativamente tienen un sentido contextual que logra ser extrapolado al futurista mundo presentado en *La naranja mecánica*. Esta elección además consigue que la sonoridad sea variada, logrando expresar los diferentes estados de ánimo del protagonista, llegando desde la propia diégesis de la ficción hasta la realidad del espectador, quien siente empatía mediante todos estos cambios musicalmente inducidos o subrayados.

A través de la contextualización y el significado de cada pieza empleada vemos la conexión que Kubrick busca entre la imagen y el sonido, centrando el tema principal en la polémica sobre la libertad o la carencia de esta a través del gobierno y de la sociedad. Los temas elegidos en su mayoría tienen un sentido significativo entorno a la libertad, como ya expliqué y demostré en las respectivas funciones, especialmente en *Guillaume Tell* de Rossini, *Música para los funerales de la reina Mary* de Purcell y *La Novena Sinfonía* de Beethoven. Las escenas en las que aparecen estas piezas albergan estos contenidos acerca de la libertad de forma directa, indirecta o irónica.

En los objetivos también expresé que intentaría buscar una lógica discursiva con respecto a las influencias de la ética y de la psicología que introducen al film dentro del

género del thriller psicológico. El resultado es que la música y el significado extraído de cada contexto logran reforzar estas cuestiones referentes a la psicología que encierra la película desde el punto de vista interno, es decir, desde lo que sucede en el mundo ficticio del film y que los personajes están viviendo; y desde el punto de vista externo, es decir, lo que el espectador capta a través del elemento sonoro y visual en su conjunción.

En definitiva, podemos hallar una función significativa omnipresente en la relación entre la música empleada en conjunción con la imagen en *La naranja mecánica*, pudiendo captar una conceptualización muy premeditada por parte de Kubrick y de Wendy Carlos en cuanto al contexto y significado de las piezas que integran su banda sonora, predominando aquellas que giran en torno a los temas centrales: la libertad, la violencia y el poder.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DOCUMENTALES

- Abram, Jerold. J. ed., *The Philosophy of Stanley Kubrick*. The University Press of Kentucky, 2007.
- Aguilera, Christian. *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por, 1999.
- Barbero Combalía, Leticia. “Arquitectura y Cine: Representación, simbolismo y significado de diferentes tipos de espacios. Stanley Kubrick y *La Naranja Mecánica*”. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2014. <http://invenio2.unizar.es/record/31510/files/TAZ-TFG-2014-1997.pdf>. (Consultado por última vez el 05-5-16)
- Baxter, John. *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid: T & B Editores, 2005.
- Benstock, Seymour L. *Did you know?: a music lover's guide to nicknames, titles, and whimsy*. Trafford Publishing, 2013.
- Blake, Mark. *Pigs Might Fly: The Inside Story of Pink Floyd*. Aurum Press, 2011.
- Burgess, Anthony. *La naranja mecánica*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1976.
- Buchet, Edmond. *Beethoven: Leyenda y realidad*. Traducción de Joaquín Esteban Perruca. Ediciones Rialp, 1991.
- Chion, Michael. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Ciment, Michael. *Kubrick*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- Code, David J.. “Don Juan in Nadsat: Kubrick's Music for *A Clockwork Orange*”, *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2. (2014) Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2014.944823> (Consultado el 18-5-2016).
- Corrigan, Timothy, Patricia White. *The Film Experience, An Introduction: Arts, Performing arts*. 3ª ed. Cram101 Textbook Reviews, 2015.
- Cook, Nicholas. *Beethoven: Symphony, Número 9*. Cambridge University Press, 1993.
- Eder, Jens. “Feelings in Conflict: *A Clockwork Orange* and the Explanation of

Audiovisual Emotions”. *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2. (Vol. 2, 66-84, 2008).

- Fraile, Teresa. *Funciones de la música en el cine* (Extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones). 2004. Disponible en: <<http://musicaaudiovisual.wordpress.com>>.
- Fraile, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. 2008) Descargada desde: <<http://www.tdx.cat>>.
- Fresán, Rodrigo. *La parte inventada*. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014.
- Gorbman, C.. 'Ears Wide Open: Kubrick's Music', en *Changing Tunes: The use of pre-existing music in film*, ed. Phil Powrie y Robynn Stillwell. Ashgate Publishing Limited, 2006.
- Gorina, Manuel Valls, Joan Padrol, and Miquel Porter I Moix. *Música Y Cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- Hanoch-Roe, Galia. Beethoven's 'Ninth': An 'Ode to Choice' as Presented in Stanley Kubrick's "A Clockwork Orange". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 33, 2002. (2), 171–179. <http://doi.org/10.2307/4149775>.
- Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge University Press, 2002.
- Henri Beyle, Marie, Gioacchino Antonio Rossini. *Memoirs of Rossini, by the author of The lives of Haydn and Mozart*. Universidad de Oxford, 1824.
- Höyng, P. “Ambiguities of Violence in Beethoven's Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange” Article first published online: 28 APR 2011. American Association of Teachers of German. Consultado el 24-02-2016. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1756-1183.2011.00109.x/abstract>.
- Hughes, David. *The Complete Kubrick*. Random House, 2013.
- Jirku, Brigitte E. ed. *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. Universitat de València, 2011.
- Jullier, Laurent, y Antonio Francisco. Rodríguez. *El Sonido En El Cine: Imagen Y Sonido: Un Matrimonio De Convivencia: Puesta En Escena / Sonorización. La*

Revolución Digital. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

- Kaminski, Piotr, "Gioacchino Rossini, Guillaume Tell" in *Mille et Un Opéras*. Paris: Fayard, 2003.
- Kilfeather, Siobhán Marie. *Dublin: A Cultural History*. Oxford University Press, 2005.
- Krohn, Bill. *El libro de Stanley Kubrick: Colección grandes directores*. París: Cahiers du Cinema, El País, 2007.
- Labrada, Jerónimo. *El sentido del sonido: La expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba editorial, 2008.
- Lee Gengaro, Christine. *Listening to Stanley Kubrick: The Music in his films*. Lanham: The Scarecrow Press INC, 2013.
- Lyon, Christopher. *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers: Films*. Springer, 2016.
- M., García Mainar Luis. *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*. Rochester, NY: Camden House, 1999.
- Marzal, J.J, Rubio, S. *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*. Barcelona: Ed. Octoedro, 2002.
- Mathew, Nicholas, Benjamin Walton ed. *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge University Press, 2013.
- McDougal, Stuart Y. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- McQuiston, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. OUP USA, 2013.
- Molon, Dominic, Diedrich Diederichsen. *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967*. Ed. Ilustrada: Yale University Press, 2007.
- Milgram, Stanley. *Obediencia a La Autoridad: Un Punto De Vista Experimental*. Bilbao: Editorial Desclee De Brouwer, 1980.
- Mill, John Stuart. *Sobre la Libertad*. Trad. Gregorio Cantera. Biblioteca EDAF, 2005.

- Nelson, Chris. "Discography, Wendy Carlos Complete Original Score: Clockwork Orange". *Official Wendy Carlos Online Information Source*. 4-14-2005. This Website © 1996-2015 Serendip LLC. Disponible en: <http://www.wendycarlos.com/+wcco.html> (Última fecha de consulta 31-5-16).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Más Allá Del Bien Y Del Mal: Preludio De Una Filosofía Del Futuro*. Madrid: Alianza, 1997.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Scheherazade*. Dover Music Scores Series. Courier Corporation, 1984.
- Skinner, B. F. *Más Allá De La Libertad Y La Dignidad*. Barcelona: Editorial Fontanella, S. A, 1973.
- Stassen Berger, Kathleen. *Psicología del desarrollo: infancia y adolescencia*. Ed. Médica Panamericana, 2007.
- Nelson, Thomas Allen. *Kubrick, inside a Film Artist's Maze*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Olarte, Matilde. "La música incidental en el cine y el teatro", en Banús, E. (coord.): *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA. 2002.
- Oliveira, Juliano de, Eliel Almeida, "Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da 'Música para o Funeral da Rainha Maria' de Henry Purcell", *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa, 2012.
- Pascual, Luis Javier Marcos. *Conductismo y aprendizaje en la filmografía de Stanley Kubrick*. Escuela Universitaria de Magisterio de Segovia, 2014.
- Pérez Rufi, J.P. (2006). Backstory: caracterización del personaje a partir de la vida pasada en la obra de Kubrick, en *Área abierta*, nº 15. (Consultado el 24-02-2016) <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0606330002A.PDF>.
- Polo, Magda, and Jaume Radigales. *La Estética De La Música / La Música En El Cine*. Barcelona: UOC, 2008.
- Polo, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones J.C, 1986.
- Riambau, Esteve. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya,

S.A., 2004.

- Riego, A. Stanley Kubrick 2001, en *Cine y Música*, nº 22. (2001) (Consultado el 24-02-2016) <http://www.filomusica.com/filo22/2001.html>.
- Rhode, Gary D. ed.. *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. McFarland, 2007.
- Román, Alejandro. “Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a distancia, 2014.
- Seaman, Gerald. *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov: A Research and Information Guide*. Routledge, 2014.
- Shakespeare, William, ed. y trad. Gayle Holste. *Othello. Shakespeare made easy*. Barron's Educational Series, 2002.
- Tarkovskii, Andrei Arsen'evich. *Esculpir En El Tiempo: Reflexiones Sobre El Arte, La Estética Y La Poética Del Cine*. Madrid: Rialp, 1991.
- Vogler, Kathrin. *Nadsat in "A Clockwork Orange"*. GRIN Verlag, 2010.
- Walker, Alexander. *Stanley Kubrick dirige*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975.
- Walker, Alexander, Sybil Taylor, y Ulrich Ruchti. *Stanley Kubrick, Director*. New York: Norton, 1999.

FILMOGRAFÍA

- *Il était une fois... Orange mécanique*. Dirigido por Antoine de Gaudemar. 2011. Francia, Finland: Yleisradio, 2012. DVD. (También disponible en Youtube: “La Historia Detrás De... "La Naranja Mecánica"”, Vídeo de Youtube, 52:33, publicado por “Yami Yoel MJ”, Febrero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Rg8mVilT4HE>. (Consultado por última vez el 1-6-16).
- *A Clockwork Orange*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. Malcolm McDowell, Patrick Magee, Warren Clarke James Marcus Michael Tarn. Warner Bros/Columbia Pictures, 1971. Film.
- *La naranja mecánica*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. Malcolm McDowell, Patrick

Magee, Warren Clarke James Marcus Michael Tarn. Warner Bros/Columbia Pictures,
1971. Film.

ANEXOS

ANEXO 1: FICHA TÉCNICA

Los datos de la ficha técnica de *La naranja mecánica* aquí presentados están extraídos del libro *Stanley Kubrick dirige* de Alexander Walker¹⁵⁸ y del libro *Guía para ver y analizar La naranja mecánica* de Felici y Salvador Rubio¹⁵⁹:

A Clockwork Orange (En Español *La naranja mecánica*), Gran Bretaña.

Año: 1971.

Género: Thriller, Adaptación Literaria, Sátira Social, Ciencia Ficción.

Duración: 136 minutos.

Productora: Warner Brothers, Hawk Films LTD y Polaris Productions.

Distribución: Columbia Pictures/ Warner Bros (R.U), Warner Bros (EEUU).

Director-Productor: Stanley Kubrick.

Productor asociado: Bernard Williams.

Ayudante del Productor: Jan Harlan.

Guion: Stanley Kubrick, basado en la novela homónima de Anthony Burgess. **Dirección**

de Fotografía: John Alcott en technicolor.

Montaje: Bill Butler, Stanley Kubrick.

Dirección artística y escenográfica: John Barry.

Ayudante de producción: Andros Epaminondas.

Directores Artísticos: Russell Hagg, Peter Sheilds.

Pintura y Escultura especiales: Herman Makkink, Cornelius Makkinz, Liz Moore, Christiane Kubrick.

Ayudantes de dirección: Derek Cracknell y Dusty Symonds.

Vestuario: Milena Canonero.

Sonido: Brian Blamey.

Música.

Wendy Carlos (*Timesteps*, *Country Lane* y modificaciones de piezas clásicas)

Henry Purcell (*Música para los funerales de la Reina Mary*, 1695, con su respectiva modificación electrónica de Wendy Carlos).

¹⁵⁸ Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige*, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975. P.307.

¹⁵⁹ Jose J. Felici y Salvador R. Marco, *Guía para ver y analizar La naranja mecánica*, Barcelona: Ed. Octoedro, 2002. P, 7.

Gioachino Rossini (Obertura de *Guillaume Tell*, estrenada en 1829. Aparece la original y la pieza modificada. También aparece la obertura de *La gazza ladra*, estrenada en 1817. Se introduce de forma literal, no adaptada).

Ludwig van Beethoven (*Sinfonía nº 9 en re menor, op. 125*, estrenada en 1829. En la película aparecen el segundo (*Scherzo, Molto vivace - Presto*), y el cuarto movimiento (*Alla marcia, allegro assai vivace* original y modificada por sintetizador; *Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre piú allegro*, original).

Arthur Freed; Nacio Herb Brown (*Singin' in the Rain* en la voz de Alex. También se da una breve parte modificada y al final la version de Gene Kelly).

Sir Edward Elgar (*Pomp and Circumstance March*, 1901, la original y la modificada por la arreglista Wendy Carlos).

Rimsky Korsakoff (*Scheherezade op. 35*, I movimiento: *El mar y el barco de Simbad: Largo e maestoso- Allegro non troppo* en Mi mayor. Compuesta en 1888. En el film solo aparece en su versión original).

Terry Tecker (*Overture to the Sun*, 1969, aparece de forma literal, no adaptada).

Canciones: (*Singin' in the Rain*) Gene Kelly, (*I want to marry a Lighthouse Keeper*) Erika Eigen, (*Molly Malone*) James Yorkstone.

Productores ejecutivos: Max Raab, Si Litvinoff.

Intérpretes: Malcolm McDowell (Alex De Large); Patrick Magee (Sr. Alexander); Michael Bates (guardián jefe de la prisión); Warren Clarke (Dim); John Clive (Actor teatral); Adrienne Corri (Sra. Alexander); Carl Duering (Dr. Brodsky); Paul Farrell (Vagabundo); Clive Francis (Huésped); Michel Gorer (Director de Prisión); Miriam Karlin (Mujer Gato); James Marcus (Georgie); Aubrey Morris (P. R. Deltoid); Godfrey Quigley (Capellán de prisión); Sheila Raynor (Madre); Madge Ryan (Dr. Branom); John Savident (Conspirador); Anthony Sharp (Ministro del Interior); Philip Stone (Padre); Pauline Taylor (Psiquiatra); Margaret Tyzack (Conspiradora); Michael Tarn (Pete); David Prowse (Julián); Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage (Sirvientas); John J. Carney (Hombre CID); Richard Connaught (Billyboy); Carol Drinkwater (Enfermera Feeley); Cheryl Grunwald (Joven de la violación); Gillian Hills (Sonietta); Barbara Scott (Marty); Virginia Wetherell (Actriz teatral); Katya Wyeth (Muchacha); Barrie Cookson; Gaye Brown; Peter Burton; Lee Fox; Craig Hunter; Shirley Jaffe; Neil Wilson.

ANEXO 2: MINUTAJE

PRIMERA PARTE: Alex agresor

- **00:11-00:53** Purcell *Music for the funeral...* créditos. **00:53-01:12** Purcell en primer plano fijo Alex. **01:12-01:48** la cámara se aleja. Purcell sigue sonando. Se forma un plano general con un travelling hacia atrás. **01:48-02:20** narración, cámara se aleja. Sigue Purcell. Termina la escena con el plano general. Un segundo de distorsión musical como encuentro con la siguiente escena.
- **02:20-02:31** Primer plano mano y botella. *Molly Malone* cantada por el anciano ebrio **02:31-02:46** Travelling hacia atrás que descubre al anciano. **02:46-02:54** sombras de la banda de Álex. **02:54-03:12** Narrador Alex sobre el anciano. Se acercan mientras suena el viejo cantando molly malone. **03:14-04:18** diálogo entre Álex y anciano sobre la humanidad, sobre el hombre. **04:18-04:27** Anciano vuelve a cantar y se produce la paliza al anciano por parte de Alex y sus drugos
- **04:27-04:53** tras elipsis espacio-temporal un nuevo travelling retrocede con Rossini y la gazza ladra para internarnos en la escena de la pelea entre billy boy y alex. **04:53-05:40** (**05:16** plano general del escenario en el que se inscriben) Narración de Álex sobre la situación y plano entero sobre Billy Boy y sus drugos intentando violar a la chica. **05:41** plano de los palcos ya destruidos, aparece Álex con su banda gradualmente y en el **05:49** habla Alex como portavoz par ainiciar la pelea. Sigue sonando Rossini. **06:19- 07:22** pelea entre ambas bandas coreografiadas con la pieza de Rossini. **07:06** se reduce la intensidad de Rossini, Alex avisa de haber escuchado a la policía.
- **07:23- 09:24** sigue sonando Rossini **07:38** deja de sonar, adaptando un tono más débil y en valores largos y comienza a hablar Alex del momento, pudiendo entender su punto de vista aunque siempre con ellos como plano entero de la cámara. Cuando deja de hablar Alex, Rossini aumenta el timbre para captar el momento real desde el punto de vista de Alex **08:28** Alex narra en pasado las hazañas que vemos en la pantalla, indica que estaban buscando ultraviolencia **08:46** aparece al cartel HOME, indicando una nueva escena **09:19** se apaga Rossini progresivamente, se acercan sigilosamente a la casa en la que emprenderán su ataque.
- **09:24-12:58** FINAL ROSSINI plano del escritor Mr. Alexander en su máquina de escribir con un fondo de libros **09:30-09:45** travelling lateral tras escuchar el timbre

de la casa con las cuatro primeras notas de la quinta sinfonía de Beethoven. La mujer del escritor se levanta para abrir. **09:56** primer contacto oral entre Alex detrás de la puerta y mujer del escritor en plano general con baldosas que recuerdan al ajedrez. **10:12-10:24** plano americano del escritor. **10:25** entran en a casa para saquearla. **10:47** órdenes de Alex **10:52** comienza a cantar Singin in the rain, frialdad ante la violencia. **12:46** Termina de cantar y un plano muestra el punto de vista del escritor. Alex se dispone a violar a la mujer del escritor. **12:53** suena Purcell de nuevo desde las primeras notas del homenaje mortuorio a la reina Mary.

- **12:58- 16:15** nueva escena, Sigue sonando Purcell ya iniciado de forma estructural entre ambas escenas. Esta escena cierra el ciclo de los ataques realizados en un día por Alex y su banda, regresando al Korova Milkbar. Alex lo expresa mostrando verbalmente su agotamiento tras tanta violencia. Es de noche y Alex y sus drugos se disponen a tomar “su última copa”. **13:28** Dim habla con la escultura de Lucy. **13:47** plano general de los próximos protagonistas: la soprano y amigos. “sofistas de los estudios de la televisión de al lado” como diría Alex. **14:09** “En ese momento se paró el disco en el estéreo, y en el silencio, mientras ponían otro, ella se puso a cantar” Deja de sonar Purcell y diegéticamente la soprano entona el himno a la alegría, cuarto movimiento de la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven. La narración de Alex sobre su exaltación interna está en la misma intensidad que la voz de la soprano. Se da un primer plano del protagonista mientras sigue sonando su voz. **14:39** Finaliza el tema, Dim se burla, Alex le reprende con un golpe y le acusa de mal educado. Purcell entra en sincronía con el golpe atestado. Se capta así la tensión.
- **16:15-19:23** nueva escena. Alex sobre la azotea de camino a casa en un travelling lateral. Purcell diegéticamente en forma de silbidos emitidos por el propio Alex. Nos narra la situación de su vida con sus padres. **16:32**. El silbido diegético se convierte en la música incidental de Purcell, en este caso más cortesana, apareciendo flautas, sin lo lúgubre que transmite el órgano. El plano muestra el portal de su casa, con un fresco naturalista de hombres desnudos, pero editado de forma soez con pintadas groseras simulando miembros masculinos y expresiones grotescas. **16:43** se muestra a Alex que continúa silbando diegéticamente en sincronía con lo incidental la melodía de Purcell. **17:10** Alex en el servicio, ya en su casa. **17:13** Alex en su habitación aseándose. Sigue Purcell **17:43** plano de su serpiente Basil. **17:51** desciende la intensidad de Rossini y comienza a hablar “vuestro humilde narrador” **17:58** nos anuncia que sonará “el viejo Ludwig van” con un primer plano de la cinta de la

Symphonie Nr. 9 d-moll, op. 125. **18:04** extrae la cinta de Ligeti que se hallaba en su reproductor e introduce la de Beethoven. **18:07** Cadencia perfecta con calderón en Purcell para dar paso a Beethoven. **18:07** Alex da al play. Desaparece Purcell **18:09** Primer plano del poster en el que aparece la cara del compositor. Segundo movimiento. Novena sinfonía. **18:12** Zoom dramático de la cara de Beethoven. Gradualmente, se muestra la decoración de la habitación de Alex, teñida con las notas de la sinfonía que aparece. La propia intensidad de la pieza guía a la cámara para mostrar la intensidad en las imágenes. **18:36** cambios rápidos que sincronizan con la propia sinfonía. **18:47** Primer plano de Alex. Narra sus sensaciones al escuchar a Beethoven, sus experiencias internas, la paz que le transmite. “Eran la suntuosidad y la untuosidad hechas carne. Como un pájaro de un raro metal celeste. O como un vino de plata fluyendo en una nave espacial. La ley y la gravedad ya no cuentan para nada”. No parece narrarnos a nosotros, sino pensarlo él para no expresárselo a nadie más. **19:10-19:23**. “Mientras escuchaba vi imágenes maravillosas”. Primer plano de Beethoven que da paso a las imágenes devastadoras y catastróficas que contempla en sus adentros en sincronía rítmica pero en contraste con respecto a la línea melodiosa de la novena sinfonía. Imágenes oníricas de la mente de Alex.

- **19:23-24:53** La madre de Alex hace entrada en la nueva escena (en el pasillo) y se hace escuchar sobre la novena sinfonía al dirigirse a su primogénito. La novena continúa sonando en los aparentes resquicios cadenciales que en el **19:40-20:17**, dentro del cuarto de Alex suenan como una nueva recapitulación. En plano general de su habitación resuenan los reproches de su madre por no haberse levantado para ir a la escuela. **20:17** cambio de plano. Aparece la cocina con el padre desayunando. La madre regresa de haber hablado con Alex y ambos discuten la situación de su hijo, preocupados y a la vez indiferentes e ignorantes de su actitud. Beethoven y su novena siguen salpicando la escena en un plano entero en el que se nos muestra el modernismo estético, el futurismo frío que baña la estancia de los padres de Alex (muy diferente de su habitación, más lineal y menos colorida, más clásica de alguna forma). **20:51** primer plano de la cerradura con clave de la habitación de Alex. Zoom out repentino al abrirse la puerta. Sigue Beethoven. **21:12** Alex se percata de una presencia. Retrocede. **21:23** Desaparece Beethoven. Se trata del asesor postcorreccional de Alex. Presentación. Se muestra una habitación de colores chillones, rosa fuerte en la pared, verde la colcha y cortinas. **21:36** Delthoid comienza los reproches a la actitud de Alex. Plano de ambos personajes sentados. **23:42** Alex

desaparece de la escena tras el clímax en la disputa y Delthoid continua más sosegado a reprochar la situación inexplicable que él solo puede considerar como algo sobrenatural “¿se te ha metido el diablo dentro?”. El plano del asesor postcorrecional continúa hasta el **24:53**, cuando termina la escena para dar paso a la siguiente.

- **24:53-27:05** El cuarto movimiento de Beethoven se muestra modificado por Wendy Carlos en su sintetizador Mog, mostrando lo erudito y a la vez la frialdad y el futurismo de la escena, con un decorado de colores y reflejos psicodélicos que viste la tienda de discos. **25:06-25:34** travelling hacia atrás acompañando a Alex, ahora ataviado en una indumentaria victoriana. **26:00** Alex se acerca a las muchachas del mostrador. **26:55** las invita a su casa. **27:04** Elipsis espacio-temporal. De la tienda de discos llegamos a la habitación de Alex.
- **27:05-28:02** El cambio en el escenario también es un cambio radical en la pieza incidental. Del cuarto movimiento de Beethoven pasamos a la pieza Guillermo Tell de Rossini, también modificada por Wendy Carlos, de forma acelerada en conjunción con la también acelerada escena que se muestra. El plano general es estático en cuanto a movimientos de cámara, pues se mantiene fija mientras observamos al protagonista y a las muchachas. Este plano se mantiene la escena completa, hasta el **28:02**.
- **28:02-32:07** Cambio de escena y de plano. La pieza de Rossini aparece en un gradual rallentando hasta la aparición de Alex en el **28:18**, momento en el que desaparece la música. Alex y sus drugos (que le esperan en el portal) mantienen un intercambio dialéctico en el que sus amigos le reprochan los métodos de líder. Los planes que proponen le destierran del mando mientras las simiescas burlas de Dim le permiten ver el sarcasmo que emplean para las reprimendas. **30:47-31:02** Primer plano de Georgie. Principal conspirador contra el poder de Alex.
- **32:07-33:47** Cámara lenta. Obertura “La gazza ladra” aparece incidentalmente. Alex planea en su mente la venganza, como nos narra la voz en off “iba yo aparentemente tranquilo, pero cavilando todo el tiempo”. **32:36-32:45** “Ahora venía en mi ayuda una música deliciosa. Había una ventana abierta con un tocadiscos en marcha y en seguida videé el camino a seguir”. Alex lanza a Giorgie y a Dim al agua. **33:22** El clímax musical significa el clímax en la imagen. Alex aparentemente va a ayudar a Dim a salir del agua pero en el **32:28** le corta con su navaja en la mano. Así, refuerza su liderazgo.

- **33:47- 41:55-** Siguiente escena: Bar Duque de Nueva York. Alex vuelve a ser el líder. La voz en off del narrador nos informa del insignificante daño que sufrió Dim en conjunción con los últimos acordes de la pieza de Rossini. **34:05** plano de Alex con Pete difuminado en segundo plano sentados en el Bar. **34:13** los últimos acordes de la obertura dan paso a nuevos acordes de la obertura de la misma ópera, sonando más optimistas, al igual que el tono que adquiere Alex con sus drugos **34:16** Alex pide que le narren el plan que supondrá su última fechoría. **35:11** Georgie se dispone a contar el plan mientras un cambio de plano muestra una gran angular del salón de la mujer a la que atacarán en su plan (rodeada de gatos). Sigue sonando Rossini como nexo estructural, sin cambios dinámicos para dar a entender esa continuación de los hechos y mientras Georgie narra la situación de la casa (finca de reposo a las afueras y aislada) y de la mujer. El plano estático muestra a la mujer haciendo ejercicio y nos deja ver el gusto modernista (o posmoderno) en la decoración, con cuadros en tonos pastel de connotación sexual y con la típica chimenea victoriana. **35:44** en el plano estático se escucha cómo llaman a la puerta de la casa, lo que indica que ya se encuentran en el lugar de los hechos (salto desde el Bar Duque donde narraban los planes a la casa). **35:55** la mujer sale de la habitación. **35:59** cambio de plano muestra un plano general de la puerta a la que llaman y el pasillo puramente victoriano (muestra su gusto también clásico) **36:09** plano americano mujer hablando con Alex, detrás de la puerta. **36:59** plano general de Alex en la puerta. Sigue sonando Rossini. **37:56** aparece la mujer de los gatos de nuevo en la habitación y se dispone a llamar a la policía. La escena se alterna con el plano exterior de Alex y los drugos trepando para entrar por una ventana. **38:56** la mujer cuelga y Alex entra por la puerta, sorprendiendo a la mujer. **40:18** la mujer coge un busto de Beethoven y se dispone a atacar. **40:22** se dispone al ataque mientras una cámara al hombro muestra la carrera de la mujer hacia Alex, que sostiene una escultura fálica para defenderse. La cámara al hombro gira alrededor de los personajes con movimientos bruscos. En el **40:49** un golpe de la mujer en la cabeza de Alex se muestra sincrónico con un acorde en fortísimo de la obertura que suena incidentalmente, momento en el que todos los instrumentos han realizado un unísono tras haberse unido gradualmente en un entretejido orquestal mediante un crescendo progresivo. **40:51** Alex se recupera y tira al suelo a la mujer **40:57** primer plano de la mujer en un zoom in zoom out veloces. El grito nos deja ver su inminente muerte. **40:48** contrapicado de Alex de pie alzando la escultura fálica y disponiéndose a golpear a la mujer (tolchockear a la devotchka). **40:59** el golpe es

mostrado simbólicamente con la imagen pop de una boca dentro de otra boca. **41:02** La cámara pierde el dinamismo aunque sigue situándose en el hombro (no está fija en un trípode), se muestra un plano americano de Alex de espaldas con la escultura **41:05** Rossini sigue sonando y se puede percibir el sonido de una sirena mientras la cámara sigue a Alex, quien vuelve a situar la escultura en su sitio. **41:20** Alex sale nervioso de la habitación aun con Rossini y su obertura. **41:28** un primer plano de la mano de un drugo sosteniendo una botella de cristal de leche nos deja ver que se va a producir la traición. **41:30** zoom out que muestra un plano general de Alex saliendo y los drugos de espaldas esperando. **41:37** Dim le golpea con la botella en la cara. Cambio de plano sincrónico con el golpe, se muestran los perfiles de Dim y Alex. **41:52** Policía cada vez más cerca y Alex en el suelo. Se apaga Rossini.

- **41:55-45:35** Comisaría. Tres policías y Alex. **43:19** entra Delthoid en la oficina. **43:47** Delthoid entra en el cuarto donde tienen a Alex. **44:04** Gran angular, plano entero de los tres policías y Delthoid.

SEGUNDA PARTE, Alex agredido psicológicamente

- **45:35-50:57-** Plano aéreo de la cárcel. Música: Preludio de la Obertura de William Tell, Rossini (lento, cuerdas graves). **45:43** bajo en pedal sostenido, comienza a hablar Alex con tono lúgubre y triste: lo trágico. **45:57** Cambia el plano al interior de la cárcel. **46:20** Deja de sonar Rossini, abren las puertas de la cárcel para recibir a Alex. Trámites para su internamiento.
- **50:57-53:24** Nueva escena. Primer plano del párroco de la cárcel ofreciendo un sermón a los presos (hasta el **51:13**). Se muestra la relación entre los presos. **52:37**. Cantan el himno 258 del devocionario del prisionero.
- **53:24-58:58** Travelling lateral siguiendo al párroco hasta Alex. **53:28** Este nos cuenta su plan de ganarse al sacerdote para conseguir favores y hacer llevadera su estancia. **53:43** se comienza a escuchar sutilmente un ruido que simula el viento. **53:44** Una gran angular muestra a Alex evadiéndose mientras lee “el gran libro”. **53:48** Aparece una imagen onírica de los pensamientos de Alex en la que Jesucristo aparece portando la cruz mientras le dan latigazos. Suenan las primeras notas del primer movimiento de *Scheherezade* de Rimsky Korzakov (The sea and the Sinbad’s ship: Largo e maestoso) **54:06** el romano que flagela a cristo es el propio Alex. **54:17** Vuelve a

mostrarse a Alex en prisión sentado, leyendo y en evasión. **54:23** De nuevo una imagen onírica nos conduce al degüello de inocentes por parte de Alex, ya sin el acompañamiento musical pero con Alex narrando y el sonido de fondo de la lucha que se muestra en la imagen. **53:40** Un cambio de plano nos lleva a la escena en la que “bebían su vino hebreo y se iban a la cama con las criadas de sus esposas”. En el momento en que termina de hablar aparece la melodía del segundo movimiento de *Scheherezade*, (Korzakov): The tale of Prince Caladars, Lento. Continúa hablando. Travelling retrocede mostrando el escenario gradualmente. **55:12** Alex de nuevo en la cárcel. Aun suena *Scheherezade* como nexo estructural de su ensimismamiento. **55:15** el cura le devuelve a la realidad. Abre los ojos. Desaparece la melodía de Korzakov. **56:13**. Alex comenta al cura lo que ha leído y escuchado sobre el tratamiento Ludovico. **58:17** el párroco duda de la técnica, pues no sabe si “hace de verdad bueno al hombre” pues “la bondad y la maldad nacen con nosotros.” La cámara se mantiene estática en este diálogo.

- **58:58-1:02:36** Nuevo plano del patio de la cárcel. Presos dando vueltas en círculos. No hay música. **59:09** *Pomp and Circumstance*. Plano estático simétrico con punto de fuga típico de Kubrick. Entra el ministro del interior en el **59:30** avanza por el pasillo. **59:50** entra en la celda de Alex. **1:00:20** de nuevo plano del patio. **1:00:47** Una vez hechas las filas de los presos entra el ministro en el patio para la inspección. **1:01:00** se apaga gradualmente Edward Elgar y mantienen intercambio dialéctico sobre los presos entre el ministro y uno de sus hombres. Gran angular. Alex en primer plano de perfil. El ministro recorre el patio hacia la cámara mientras mira a los presos. **1:01:36** Alex interviene en la conversación, llamando la atención del ministro. **1:02:11** Consigue su propósito y es seleccionado por el ministro para formar parte del tratamiento Ludovico.
- **1:02:36-1:04:45** Trámites y firmas para dar permiso sobre el experimento del Tratamiento Ludovico. El director muestra su desacuerdo con que no se cumpla su sentencia de 14 años.
- **1:04:45-1:08:28** *Pomp and circumstance* de nuevo. Alex es transportado al centro de orientación médica Ludovico. Cámara travelling hacia atrás siguiendo los pasos de Alex y del oficial jefe Burns. **1:07:07** Firmados los papeles, cambia el plano y ya no suena Elgar. **1:07:14** Entra la doctora Brown (ayudante del doctor Bronsky) a la habitación de Alex. **1:07:35** Zoom abrupto al medicamento que le inyectarán.

- **1:08:28-1:12:38** Alex en el cine amarrado a una butaca, plano general con los médicos en el fondo. Suena Timesteps de Wendy Carlos. **1:09:19**. Plano entero del jurado de médicos. **1:09:28** Alex describe lo que está viendo en las películas. La primera, al estilo de Hollywood. **1:09:58** “es curioso que los colores del mundo real solo parecen verdaderos cuando los videamos en una pantalla” **1:10:12** no se encuentra bien. **1:10:24** otra película que muestra una violación. **1:10:46** Primer plano, tiene arcadas. **1:11:18** el doctor bronsky explica el proceso por el que debe de pasar Alex. **1:11:44** Cambio de plano. Sin música. Dra. Brown contrapicado “tu cuerpo aprende” “te sentiste mal porque te estás poniendo bien”.
- **1:12:38-1:16:13** Nuevo plano. Aparece en la pantalla la siguiente sesión de Alex. Desfile nazi con el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, en sincronización con los pasos marciales de los soldados. **1:13:28** Alex en primer plano. **1:13:47** comienza a tener náuseas y él lo relaciona a la música de Beethoven en conjunción con esas terribles imágenes. **1:14:02** Grito con un primer plano de su ojo. Pide que le saquen, que Beethoven no hizo nada malo. **1:14:55** El médico no puede ayudarle y deja que Beethoven sea el elemento de castigo.
- **1:16:13** Salto temporal de dos semanas. Plano general en gran angular del escenario en el que se demostrará que Alex está curado. **1:16:46** plano americano del ministro del interior y al fondo plano entero de Alex. El ministro explica que ya está curado y que procederá a realizar una demostración. **1:18:30** Suena música cortesana de reminiscencias renacentistas (Overture to the Sun, Terry Tucker), muestra lo teatral y más adelante lo irónico de la situación de Alex. Aparece el actor que maltratará a Alex para demostrar que no va a utilizar la violencia para defenderse, pues responderá a los estímulos conductistas. **1:19:33** Contrapicado del actor, Alex bajo su suela. **1:20:32** Termina la función del primer actor con Alex. **1:20:44** Entra la nueva actriz. La música ya no es la de Terry Tucker, sino que de nuevo aparecen los acordes mortuorios de la “Música para los funerales de la Reina Mary” de Purcell. La actriz, desnuda, se acerca de forma parsimoniosa a Alex, aún en el suelo. **1:22:07** Alex es incapaz de violar a la chica, pues vuelven a aparecer las náuseas. **1:22:50** La actriz ya está fuera de escena. Purcell se apaga gradualmente con una distorsión final. **1:23:30** capellán hace acto de presencia con un sermón moralista acerca del libre albedrío. Monólogo-Discusión ético entre capellán y ministro. **1:23:46-1:24:07** Alex en primer plano durante este breve **1:24:00** “los motivos éticos no nos atañen” (Ministro). **1:24:12-1:24:42** De nuevo primer plano de Alex mientras habla el ministro.

- **1:24:42-1:32:10** Alex ya es libre. Plano general del hall de su casa. Suena una pieza de música popular “I wanna marry a lighthouse Keeper” de Erika Eigen. Parece incidental, pero enseguida nos percatamos de que se inserta en la ficción del propio film: sale de la radio que escuchan sus padres. **1:24:47** Alex entra por la puerta. **1:24:58** Alex se percata de los cambios que se han producido en su habitación, ahora abunda el mal gusto estético y ya no están ni el poster de Beethoven, ni la serpiente, ni sus altavoces. **1:25:14** Plano general del salón: sus padres y un desconocido se hallan leyendo el periódico. Mal gusto en el salón, con mucho colorido y contrastes de tonos. **1:25:16** Entra Alex en el salón. **1:25:50** El padre apaga la radio. Se produce una tensión en el ambiente. Alex no es bienvenido. **1:28:24** Alex se da cuenta del rechazo. Suena de nuevo la obertura de William Tell de Rossini. Tono triste. **1:32:04** Alex se marcha sin rumbo y sin hogar.

TERCERA PARTE, Alex agredido físicamente

- **1:32:10-1:38:22** De forma estructural sigue sonando Rossini. Aparece un travelling lateral con un plano americano de Alex caminando por el Thames. **1:32:43** Un zoom hacia la cara de Alex, internándonos en sus pensamientos. **1:32:48** Un zoom hacia el agua del Thames, idea de suicidio. Suenan pájaros simbolizando la libertad. **1:33:01** Aparece el anciano del puente acercándose a Alex. **1:33:40** El anciano se percata y recuerda a Alex cuando le pegó una paliza bajo el puente. **1:33:47** Deja de sonar Rossini. **1:34:15** El anciano conduce a Alex, indefenso, hacia un puente, donde hay otros compañeros. **1:34:24** Aunque ha intentado huir, los ancianos comienzan a atacarle. **1:34:34** Una cámara con movimientos bruscos filma un primer plano de Alex y tras ello se suceden las sucias y envejecidas caras de los ancianos en primeros planos consecutivos. **1:34:48** Aparece la policía y separa a los ancianos del protagonista. **1:34:57** Zoom abrupto hacia Alex: se da cuenta de que los policías son sus amigos Dim y Georgie. Sabe que el sufrimiento no va a acabar. **1:35:02** Primer plano de Dim: Purcell de nuevo. **1:35:36** Le conducen a un lugar apartado para saldar cuentas de tiempos pasados. El camino ya ha aparecido en otra ocasión: conduce a la casa del escritor. **1:36:01-1:36:51** La cámara al hombro sigue los pasos de Dim, Alex y Georgie. **1:37:00** Un golpe de Georgie a Alex entra en sincronía con la música distorsionada de Purcell. **1:37:03** Dim intenta ahogar a Alex metiendo su cabeza en una pila de agua mientras Georgie da golpes sobre el metal de esta. **1:37:06, 1:37:09,**

- 1:37:12, 1:37:14, 1:37:17, 1:37:20, 1:37:23,1:37:25, 1:37:29, 1:37:32, 1:37:33, 1:37:36, 1:37:39, 1:37:42** Los golpes con la porra de Georgie se producen en sincronía con la música distorsionada con el Mog (Mickeymousing).
- **1:38:22-1:53:27** Un rayo entra sincrónico con la música de Purcell en la nueva escena. **1:38:25** de nuevo vemos el cartel HOME de la casa del escritor. **1:38:31** Alex aparece en el fondo del plano, de noche, herido, sin dinero y empapado por la lluvia. **1:38:42** plano idéntico en la primera parte repetida (la casa al fondo con luz). Se adivina de nuevo la silueta de Alex caminando hacia la casa. **1:38:59** La oscuridad, la lluvia, Alex arrastrándose, Purcell y la cámara al hombro muestran una inestabilidad angustiosa. **1:39:23-1:39:32** Desaparece Purcell. Plano idéntico del escritor en la máquina de escribir. De nuevo travelling lateral tras el timbre. **1:39:53** En lugar de la mujer del escritor, encontramos a un hombre haciendo ejercicio. Se levanta para ver quién es. **1:40:09** Abre la puerta al ver que nadie responde y Alex cae al suelo. Le ayuda. **1:41:40** el escritor le reconoce como el muchacho del tratamiento Ludovico, pero no como el que le atacó. **1:42:35** Alex aparece en el baño de la casa. **1:42:47** Comete el error de entonar el Singin in the rain que cantó en la misma casa la primera vez. **1:43:18** Mr. Alexander aparece hablando por teléfono y planeando utilizar a Alex para hundir al gobierno en las siguientes elecciones. **1:44:26** Al colgar el teléfono, el escritor puede escuchar la melodía que canta Alex y que le llevan a percatarse de quién es Alex en realidad. **1:45:05-1:45:15** un contrapicado muestra el dolor del escritor ante el recuerdo y las notas de la canción suenan distorsionadas. **1:45:16** Plano general. Alex aparece comiendo en el centro del plano. **1:45:39.** Entran en escena el joven Julian y Mr. Alexander, acercándose a la mesa en la que está Alex. **1:46:42** plano contrapicado, gran angular, tono amenazante del escritor al darle a probar del vino. En la escena Mr. Alexander le explica cómo murió su esposa por culpa de unos maleantes. **1:50:17** entran en escena dos amigos del escritor, con quienes habló por teléfono para acabar con el poder imperante. **1:51:02** el señor comienza a explicar a Alex que ha de hacerle unas preguntas. **1:51:21** La mujer comienza a realizar las preguntas relacionadas con el tratamiento y cómo esto no le permite llevar una vida normal. Condicionado contra la música de Beethoven y en concreto con la Novena. **1:53:01** Alex se desmaya sobre el plato de espaguetis tras la breve entrevista.
 - **1:53:27-1:56:22** Elipsis espacio temporal. Alex aparece dormido en un primer plano mientras suena con un gran volumen el segundo movimiento de la Novena sinfonía

de forma diegética. **1:53:43** Se despierta mientras sufre náuseas ocasionadas por la escucha de esta pieza. **1:53:55** zoom out de Alex. Se muestra plano entero de la habitación. Se sabe que se halla en el ático de una casa. **1:54:40** Mr. Alexander aparece en un primer plano escuchando los lamentos de Alex. **1:54:51-1:55:22** Zoom out progresivo del rostro del escritor. Se ve que es él quien maneja el reproductor y dos altavoces enormes aparecen también en el plano sobre una mesa de villar. Los dos amigos de Mr. Alexander están junto a él escuchando a Alex y Julian aparece más adelante en el mismo plano. **1:55:25** Alex, angustiado, aparece golpeándose la cabeza contra el suelo. **1:55:39-1:55:50** zoom hacia la cara de Alex, que mira fijamente hacia un punto. Primer plano y narrador explicando que se iba a suicidar. **1:55:56** Vemos que el punto al que miraba era la ventana, y hacia allí se dirige directamente. La música se muestra distorsionada por el sintetizador. **1:56:08** Plano del cielo y de la ventana superior. Alex se lanza al vacío. **1:56:15** El plano cambia y aparece en imagen el movimiento de Alex al lanzarse (una cámara ha sido lanzada por la ventana para simular la caída). La música desaparece en un pedal distorsionado.

- **1:56:22-1:57:55** Cambio de escena. Un hospital. Alex no ha muerto. Un travelling nos conduce gradualmente a su camilla. **1:56:50** Alex habla del coma como si de un entreacto se tratara, acentuando la teatralidad del film. **1:57:23** Alex recupera el conocimiento. **1:57:26** Aparece un plano en el que se suceden imágenes de un periódico en el que aparece Alex como víctima y otras imágenes del ministro como inhumano, mostrado en blanco y negro. Suena Purcell sin lo siniestro del órgano, predominando vientos.
- **1:57:55-2:08:36** Un plano entero muestra a los padres de Alex junto a su camilla, apoyándole. Purcell continúa sonando. Mientras habla el padre, la cámara se sitúa en el lugar de Alex, con una gran angular que enfoca a sus padres. De nuevo es bienvenido a casa **1:59:09** plano con una enfermera en el centro de la imagen dirigiendo un carro a través del pasillo. Con este camino podemos ver el hospital hasta la habitación de Alex. **1:59:23** la enfermera llega a la cama de Alex. Purcell se apaga **1:59:33** sabemos que se trata de su psiquiatra. **2:00:00** Alex describe a la psiquiatra una pesadilla recurrente. **2:01:02** Las respuestas de Alex al test de la psiquiatra muestran que ya está curado, vuelve a ser él. **2:02:34** Alex se va recuperando gradualmente del intento de suicidio. **2:02:49** La visita de la que habla Alex se trata del ministro del interior. El motivo de su visita es comprar su silencio a cambio de concederle un trabajo con el sueldo que considere. Quiere hacer cambiar la opinión

pública para ganar las próximas elecciones. **2:07:10** El ministro regala a Alex un reproductor con altavoces como símbolo del nuevo pacto. Aquí se inicia incidentalmente el final del cuarto movimiento de la novena sinfonía. **2:07:19** los altavoces entran en escena, mostrando que esta música puede ser diegética. **2:07:30** entran periodistas fotógrafos a hacer fotos a Alex y al ministro, símbolo de paz que ayudará a este último a ganar las elecciones. **2:08:10** Alex entra en un éxtasis que nos anuncia una nueva imagen onírica. **2:08:19** Se muestra cómo Alex está curado cuando en su mente aparece una escena sexual, en la que una serie de personajes con indumentarias victorianas rodean y aplauden a Alex. **2:08:34** Una cadencia perfecta hace desaparecer la novena sinfonía y la voz en off del narrador, sin música, expresa “Sin lugar a dudas, me había curado”. **2:08:36** Suena *singin’ in the rain* y aparecen los títulos de créditos.